No 4043.248

V.19
1913

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/latribunedesaint191319pari

A mon camarade et ami J. MEUNIER, Maître de Chapelle de Sainte Clotilde.

O GLORIOSA VIRGINUM

POUR DEUX VOIX ÉGALES.

N° 12

RAOUL GRIGI.
Organiste à Clamart.

Un poco lento

SOPRANO

ALTO

mf

O — glo - ri - ó - sa Vir - gi - num, Su - bli - - - mis in - ter si - - - de - ra: Qui te cre - á - - vit, pár - vu - lum Lac - - dera: Qui te — cre - - á - vit, par - - - vu - lum

O — glori - ó - - - - sa Vir - - ginum, Su - bli - mis in - ter — sí - - - ten - - - te nu - - tris ú - - - - - be - re. Lac - tén - - te nu - tris ú - - - be - re.

(b)

rit.

TUTTI UNISSON

Quod E - va tris - tis ábstulit, — Tu red - dis almo gér - mi - ne:

Partition net: 1f50 — Parties de Chœur, net: 0f20.
«Schola Cantorum» 269, rue St Jacques, Paris.

Nil obstat
A. VIGOUREL

Tous droits réservés

Imprimatur
Parisiis, die 21 Aprilis 1913
P. FAGES v. g.

rit.

In-trent ut as-tra flé-bi-les: Coe-li re-clú-dis cár-di-nes.

In-trent ut as-tra: re-clúdis cár-di-nes.

mf

O glo-ri-ó-sa Vir-gi-num, S

mf

O glori-ó-sa Vir-ginum,

-bli-mis in-ter sí-de-ra:

Su-bli-mis in-ter sí-de-ra: Qu

(b)

Qui te cre-á-vit, pár-vu-lum Lac-tén-te

te cre-á-vit, pár-vu-lum La

pp

nu-tris ú-be-re. O glo-ri-ó-sa

pp

-tén-te nu-tris ú-be-re. O glo-ri-ó-sa

mf

ff

Vir-gi-num, O glo-ri-ó-sa Vir-gi-num.

mf

ff

Vir-gi-num, O glo-ri-ó-sa Vir-gi-num.

LA

Tribune de Saint-Gervais

REVUE MUSICOLOGIQUE

de la

* 4043-248
19

SCHOLA CANTORUM

Fondée pour encourager

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

DIX-NEUVIÈME ANNÉE

1913

PARIS

269, rue Saint-Jacques, 269

La

Tribune de Saint-Gervais

c. A 4043-248
19

June 23-1914
[illegible]

TABLE ALPHABÉTIQUE

N. B. — La lettre S., à la suite, indique que l'article a paru dans notre supplément, les *Tablettes de la Schola* ; les lettres (c. r.) signifient : compte rendu bibliographique.

G. ALLIX. — *L'Année musicale* (c. r.), 49.

Pierre ARNOULD. — *La musique d'église. — Aujourd'hui et demain*, 246.

G. B. — *Traité de composition de musique d'église*, par l'abbé F. Brun (c. r.), 87 ; *L'orgue moderne*, par Alexandre Cellier (c. r.), 242 : *L'enseignement du chant sacré dans les Séminaires*, par le Chan. Moissenet (c. r.), 242 ; *La liturgie catholique*, par Dom M. Festugière (c. r.), 269 ; *Étude sur l'harmonie moderne*, par René Lenormand (c. r.), 269.

Abbé P. BAYART. — *Le Chant liturgique à Lille, d'après les manuscrits*, 177, 249, 273.

E. BORREL. — *Chronique des Concerts*, 18, 46, 80, 111, 261. — *Sur un traité moderne de musique byzantine*, 73. — *Contribution à l'interprétation de la musique française au XVIIIe siècle* (suite). *Les Agréments*, 160, 227, 261, 286. — *Les Maîtres classiques du violon*, par D. Alard (c. r.), 86.

R. P. Jules BORREMANS. — *A propos de l'*Alleluia : ℣. Christus resurgens, 213.

Ch. van den BORREN. — *Le « Chant de la Cloche »* de V. d'Indy, S., 82.

Michel BRENET. — *Le* Stabat Mater *de Josquin Deprès et la chanson* Comme femme (*fin*), 1. — *La Symphonie classique*, S., 58. — *Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin*, par Arnold Schering (c. r.), 50 ; *Le Mysticisme musical espagnol au XVIe siècle*, par Henri Collet (c. r.), 202.

Em. BRUNE. — *A propos de l'*Adeste fideles, 171.

Dom Anselme DEPREZ. — *La musique d'orgue et les organistes*, 56, 89.

Albert DÉRIOT. — *Les* néo-gallicans *contre Pie X. Sur la prononciation romaine du latin*, 28.

Amédée GASTOUÉ. — *L'Antiphonaire Vatican*, 33. — *Notes rythmiques grégoriennes*, 65. — *L'* « Adeste fideles », 93. — *Le chant des Oratoriens : Louis XIII maître de chapelle*, 121, 149. — *Neumenkunde, Paläographie des liturgischen Gesanges*, du Dr Wagner (c. r.) (*fin*), 21 ; *Il cursus metrico e il ritmo delle melodie gregoriane*, par Dom Paolo M. Ferretti (c. r.), 84 ; Collection « *Palestrina* » de L. Saint-Requier (c. r.), 85 ; « *La Vie et les Arts liturgiques* » de Dom Besse (c. r.), 143 ; *Mediæval musical relichs of Denmark*, par Angul Hammerich (c. r.), 239 ; *Musique d'église des XVIIe et XVIIIe siècles*, par H. Expert et Ch. Pineau (c. r.), 240 ; *Die Kompositionen der*

heil, Hildegard, par le Dr Joseph Gmelch (c. r.), 294 ; *Le chant liturgique syrien*, par le R. P. Dom J. Jeannin (c. r.), 295 ; *Handbuch der Notationskunde*, par Joh. Wolf (c. r.), 296.

WILLIAM GOUSSEAU. — *Morceaux de plain-chant choisis et harmonisés*, par Eugène Gigout (c. r.), 174.

ANDRÉ HALLAYS. — *La maison de la* Schola, S., 12.

JACQUES HERMANN. — *La Semaine liturgique de l'abbaye de Maredsous*, 102.

VINCENT D'INDY. — *Notre programme*, S., 61.

ABBÉ W. KURTHEN. — *César Franck et son œuvre d'orgue*, 105, 132.

J. L. — *Les traductions françaises de l'*Ode à la Joie, S., 62. — *Le* Journal *de Fanny Giannatasio del Rio* (fin), S., 28, 55, 69, 92, 110, 143.

LA RÉDACTION ; NOS CORRESPONDANTS. — *Nouvelles musicales*, 8, 37, 71, 99, 127, 155, 192, 224, 259, 278 ; *Concerts de la Schola*, S., 17, 44, 57, 81, 89, 93, 101, 1, 6 ; *Nouvelles de l'école*, S., 21, 51, 67, 86, 102, 104, 125, 128, 138, 6 ; *Concerts à Paris*, S., 22, 51, 67, 90, 108, 139, 7 ; *en province et à l'étranger*, S., 23, 53, 68, 91, 109, 140, 9 ; *Petite correspondance*, 20, 79, 114, 142, 171, 266. — Bibliographie : *Ouvrages divers, les Revues*, 26, 54, 88, 115, 144, 175, 207, 243, 270, 298 ; *Nouvelles publications du Bureau d'édition*, 83. — Divers : *La Société Haendel*, 48 ; *Histoire de la musique*, par J. Combarieu, 206 ; *Meyerbeer*, par Lionel Dauriac, 207.

E. DE LA ROCQUE. — *Voyage des Chanteurs de Saint-Gervais*, 9. — *Les Chanteurs de Saint-Gervais à Gand*, 258.

F. DE LA TOMBELLE. — *La modalité grégorienne selon l'Édition Vaticane*, par William Gousseau (c. r.), 173.

PAUL LE FLEM. — *Actus tragicus* (J.-S. Bach.), S., 5.

CHARLES MARTENS. — *Nécrologie* : Edgar Tinel, 38.

ABBÉ J. MARTY. — *Le Congrès de Barcelone*, 11 ; S., 24.

EDMOND MAURAT. — *Rondes et Chansons bretonnes*, par L. Pradère-Niquet (c. r.), 52.

J. PEYROT. — *Le* « Traité » *de l'abbé Dolé*, 140. — *Un manuel à l'usage des maîtrises, du début du XVIe siècle*, 200. — *Deux traités d'* « *improvisation chorale* » *au XVIIIe siècle*, 236. — *La prononciation italienne et le* « Mercure » *de 1786*, 291.

FÉLIX RAUGEL. — *Le* Messie *de Haendel*, 14, 42. — *Le nouveau Grand Orgue de l'église Saint-Michel de Hambourg*, 196. — *G.-F. Haendel*, par Michel Brenet (c. r.), 86 ; *Schütz*, par André Pirro (c. r.), 267 ; *Dietrich Buxtehude*, par André Pirro (c. r.), 292 ; *Contribution à l'histoire de l'Art de diriger*, par le Dr Hugo Löbmann (c. r.), 297.

J. RONDOT. — *Dialogue entre saint Pierre et saint Paul sur la prononciation du latin*, 210.

AUGUSTE SÉRIEYX — *Henri Fouques-Duparc*, S., 19.

GEORGES SERVIÈRES. — *Historique de* « Freischütz », S., 33. — *Analyse scénique du livret de Kind*, S., 42.

L. T. — *Le nouvel orgue de Liverpool*, 164. — *The Westminster Hymnal*, par Richard R Terry (c. r.), 23 ; *Colección de Cánticos religiósos*, par les Frères des Écoles chrétiennes (c. r.), 25. — **** Les œuvres religieuses de Bach*, 118. — Benedictio mensae, 146. — *La Manécanterie des Petits Chanteurs à la croix de bois*, 259. — Échos : *Pensées d'un Antigrégorianiste*, S., 124. — La cantate funèbre, S., 2.

TABLE ANALYTIQUE

Chant grégorien et liturgique.

Abbé P. Bayart : Le chant liturgique à Lille, d'après les manuscrits, 177, 249, 273.

R. P. Jules Borremans : A propos de l'*Alleluia* : ℣. *Christus resurgens*, 213.

Amédée Gastoué : L'Antiphonaire Vatican, 33. — Notes rythmiques grégoriennes, 65. — Le chant des Oratoriens : Louis XIII maître de chapelle, 121, 149. — Neumenkunde de M. le Dr P. Wagner (*fin*) (c. r.), 21 ; Il cursus metrico e il ritmo delle melodie grégoriane, par Dom Paolo M Ferretti (c. r), 84 ; Mediæval musical relichs of Denmark, par Angul Hammerich (c. r.), 239 ; Die Kompositionen der heil. Hildegard, par le Dr Joseph Gmelch (c. r.), 294 ; Le chant liturgique syrien, par le R. P. Dom. J. Jeannin (c. r.), 295.

Jacques Hermann : La Semaine liturgique de l'abbaye de Maredsous, 102.

La Rédaction : Publications nouvelles de chant grégorien, 26 88, 115, 205, 243, 270, 298, et *passim*.

F. de La Tombelle : La modalité grégorienne selon l'Edition Vaticane, par William Gousseau (c. r), 173.

Chant populaire.

Em. Brune : A propos de l'*Adeste fideles*, 171.

Amédée Gastoué : L'*Adeste fideles*, 93.

L. T. : The Westminster Hymnal, par Richard R. Terry (c. r.), 23 ; Collección de Cánticos religiósos, par les Frères des Écoles chrétiennes (c. r.), 25.

Musique polyphonique, musicologie.

Ch. van den Borren : Le *Chant de la Cloche*, de V. d'Indy, S., 82.

Michel Brenet : Le *Stabat Mater* de Josquin Deprés et la chanson : *Comme femme* (fin), 1. La symphonie classique, S., 58. — Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin, par Arnold Schering (c. r), 50.

Amédée Gastoué : Collection « *Palestrina* » de L. Saint-Requier (c. r.), 85 ; Musique d'église des XVIIe et XVIIIe siècles, par H. Expert et Ch. Pineau (c. r.). 240 ; Handbuch der Notationskunde, par Joh. Wolf (c. r.), 296.

William Gousseau : Morceaux de plain-chant choisis et harmonisés, par Eugène Gigout (c. r.), 174.

Vincent d'Indy : Notre programme, S., 61.

Abbé W. Kurthen : César Franck et son œuvre d'orgue, 105, 132.

La Rédaction : Histoire de la musique, par J. Combarieu, 206 ; Meyerbeer, par Lionel Dauriac, 207.

Paul Le Flem : *Actus Tragicus* (J.-S. Bach), S., 5.

Félix Raugel : Le *Messie* de Haendel, 14, 42. — G.-F. Haendel, par Michel Brenet (c. r.), 86 ; Schütz, par André Pirro (c. r.), 267 ; Dietrich Buxtehude, par André Pirro (c. r.), 292.

Auguste Sérieyx : Henri Fouques-Duparc, S., 19.

Georges Servières : Historique de *Freischütz*, S., 33 — Analyse scénique du livret de Kind, S 42.

*** Les œuvres religieuses de Bach, 118. — La Cantate funèbre, S., 2.

Esthétique et méthodes.

G. B. : Traité de composition de musique d'église, par l'abbé F. Brun

(c. r.), 87 ; L'orgue moderne, par Alexandre Cellier (c. r.), 242 ; L'enseignement du chant sacré dans les Séminaires, par le Chan. Moissenet (c. r.), 242 ; La liturgie catholique, par Dom M. Festugière (c. r.), 269 ; Étude sur l'harmonie moderne, par René Lenormand (c. r.), 269.

E. Borrel : Sur un traité moderne de musique byzantine, 73. — Contribution à l'interprétation de la musique française au XVIIIe siècle (*suite*). Les Agréments, 160, 227, 261, 286. — Les Maîtres classiques du violon, par D. Alard (c. r.), 86.

Michel Brenet : Le Mysticisme musical espagnol au XVIe siècle, par Henri Collet (c. r.), 202.

Dom Anselme Deprez : La musique d'orgue et les organistes, 56, 89.

Amédée Gastoué : « La Vie et les Arts liturgiques » de Dom Besse (c. r.), 143.

J. L. : Le *Journal* de Fanny Giannatasio del Rio (*fin*), S., 28, 55, 69, 92, 110, 143.

Edmond Maurat : Rondes et Chansons bretonnes, par L. Pradère-Niquet (c. r.), 52.

J. Peyrot : Le « *Traité* » de l'abbé Dolé, 140. — Un manuel à l'usage des maîtrises, du début du XVIe siècle, 200. — Deux traités d'« improvisation chorale » au XVIIIe siècle, 236.

Félix Raugel : Le nouveau Grand Orgue de l'église Saint-Michel de Hambourg, 196 ; Contribution à l'histoire de l'Art de diriger, par le Dr Hugo Löbmann (c. r.), 297.

L. T. : Le nouvel orgue de Liverpool, 164.

Mouvement musical.

G. Allix : *L'Année musicale* (c. r.), 49.

E. Borrel : Chronique des Concerts, 18, 46, 80, 111, 261.

André Hallays : La maison de la *Schola*, S., 12.

La Rédaction ; *nos Correspondants* : Nouvelles musicales, 8, 37, 71, 99, 127, 155, 192, 224, 259, 278 ; Concerts de la Schola, S., 17, 44, 57, 81, 89, 93, 101, 1, 6 ; Nouvelles de l'école, S., 21, 51, 67, 86, 102, 104, 125, 128, 138, 6 ; Concerts à Paris, S., 22, 51, 67, 90, 108, 139, 7 ; en province et à l'étranger, S., 23, 53, 68, 91, 109, 140, 9 ; Petite correspondance, 20, 79, 114, 142, 171, 266 ; Bibliographie : Ouvrages divers, les Revues, 26, 54, 88, 115, 144, 175, 207, 243, 270, 298 ; Nouvelles publications du Bureau d'édition, 83. — Divers : La Société Haendel, 48 ; La Manécanterie des Petits Chanteurs à la croix de bois, 259.

E. de La Rocque : Voyage des Chanteurs de Saint-Gervais, 9. — Les Chanteurs de Saint-Gervais à Gand, 258.

Charles Martens : Nécrologie : Edgar Tinel, 38.

Abbé J. Marty : Le Congrès de Barcelone, 11 ; S., 24.

Variétés et fantaisies.

Pierre Arnould : La musique d'église. — Aujourd'hui et demain, 246.

Albert Dériot : Les néo-gallicans contre Pie X. Sur la prononciation romaine du latin, 28.

J. L. : Les traductions françaises de l'*Ode à la Joie*, S., 62.

J. Peyrot : La prononciation italienne et le « *Mercure* » de 1786, 291.

J. *Rondot* : Dialogue entre saint Pierre et saint Paul sur la prononciation du latin, 210.

*** *Échos* : Pensées d'un Antigrégorianiste, S., 124.

Pièces notées.

Alleluia : ℣. *Christus resurgens*, 216.

Benedictio mensae, prières du *Benedicite* et des *Grâces*, 146.

Cum autem venissent, versets d'une lamentation du XVIe siècle, 123.

Dixit Dominus, 2e ton en A des Oratoriens, 151.

Laudate, du 6e ton royal, 152.

N.-B. — Les encartages mensuels, faisant déjà partie des diverses collections du *Bureau d'Édition*, ne sont pas compris dans cette table.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie.

LA

Tribune de Saint-Gervais

REVUE MUSICOLOGIQUE

de la

SCHOLA CANTORUM

Fondée pour encourager

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

DIX-NEUVIÈME ANNÉE

1913

PARIS

269, rue Saint-Jacques, 269

Dix-neuvième Année — N° 1 — Janvier 1913

LA TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue avec Supplément et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. **10** fr.
Union Postale (autres pays). **11** fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (Ve)
14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Supplément ni Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves. **6** fr.
Union Postale. **7** fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

Le Stabat Mater *de Josquin Deprés et la chanson :* Comme femme (fin). . . . . Michel Brenet.
Nouvelles musicales.
Le Messie *de Haendel. Plan de l'Oratorio* (suite). . . . . Félix Raugel.
Chronique des Concerts. . . . . . Eug. Borrel.
Petite correspondance.
Bibliographie : Neumenkunde, *du Dr P. Wagner* (fin). . . . A. Gastoué.
The Westminster Hymnal, *par Richard R. Terry, et* Collección de Cánticos religiósos, *par les Frères des Écoles chrétiennes.* L. T.
Ouvrages divers : Les Revues ; articles à signaler. . . . . . La Rédaction.
Variétés : Les néo-gallicans contre Pie X. . . . . Albert Dériot.

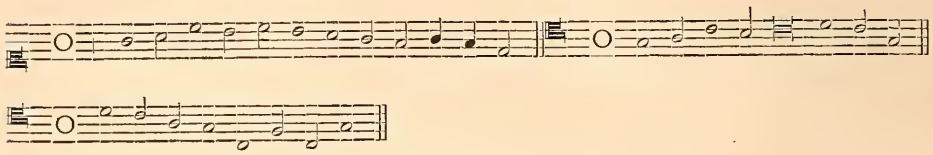
Le STABAT MATER de Josquin Deprés et la chanson : COMME FEMME

(*Fin*).

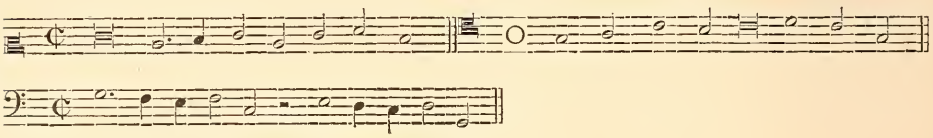
Nous ne pouvons dresser ici que d'une manière provisoire le catalogue des compositions écrites sur ce thème, attendu non seulement que notre prétention n'est pas d'avoir découvert toutes celles qui peuvent exister sous le même titre, ou sans titre sur le même *ténor*, mais, de plus, que l'insuffisance fréquente des indications fournies par les bibliographes ne permet pas toujours d'identifier les œuvres qu'ils mentionnent. On voudra bien nous pardonner d'exprimer cette critique,

et d'y ajouter le désir de voir dresser pour les manuscrits du xve-xvie siècle, épars dans les bibliothèques publiques et privées, des catalogues thématiques.

Version A. *Chanson à trois voix*, anonyme. Cette version, que nous inclinons à croire la plus ancienne, est contenue avec le texte au discant, dans le ms. fr. nouv. acq. 4.379 de la Bibliothèque nationale, fol. 13 v° ; dans le ms. de Dijon, fol. 34 ; dans le ms. Rothschild, fol. 39 :

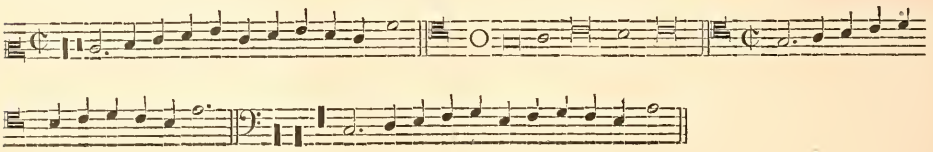


Version B. *Chanson à trois voix*, par Alexandre Agricola. On connaît deux éditions de cette pièce, l'une, contenue dans les *Canti cento cinquanta* de Petrucci (1503), sans texte, avec le prénom Alexander ; l'autre, sans texte et sans nom d'auteur, dans un recueil de Formschneider, imprimé en 1538, dont la bibliothèque d'Iéna possède un exemplaire sur lequel le même nom a été ajouté en manuscrit. Le même morceau, anonyme, existe dans le ms. fr. 1.597 de la Bibliothèque nationale, fol. 30, et dans le ms. Basevi, qu'a décrit L. de Burbure. Il a été publié en partition dans le tome V de la *Geschichte der Musik*, d'Ambros, d'après l'imprimé de Petrucci :



Dans son *Iter Hispanicum*, Pierre Aubry a signalé l'existence à la Bibliothèque de l'Escorial (ms. N *a* 24, fol. 131 v°) d'une composition à trois voix de la chanson *Comme femme*, avec le texte au discant, sans ajouter aucun détail qui puisse nous apprendre s'il s'agit de l'une ou l'autre des deux versions A et B, ou d'une troisième.

Version C. *Chanson à quatre voix*, anonyme, imprimée sans texte par Petrucci au fol. 108 du même recueil de *Canti cento cinquanta* qui contenait déjà la version B, à trois voix. Le titre de la pièce à quatre voix a été lu *Lome feme* par Anton Schmid, Eitner et Weckerlin, qui n'ont, ni les uns ni les autres, soupçonné une faute d'impression, et reconnu la similitude du *ténor* dans les deux morceaux :

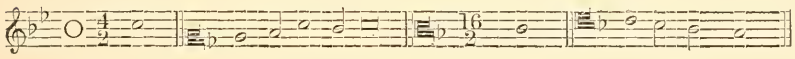


Version D. *Chanson à quatre voix*, anonyme, sans texte, signalée par Eitner dans un ms. de la Bibliothèque de l'Université de Munich. La simple notation alphabétique que le bibliographe allemand a donnée des premières notes du *ténor* et du *discant* suffit à établir que le ténor est bien celui traité dans toutes les œuvres précédentes, et que le discant, au contraire, qui commence par *do*, *si bémol*, *la*, *fa*, *sol*, *la*, nous met en présence d'une composition nouvelle.

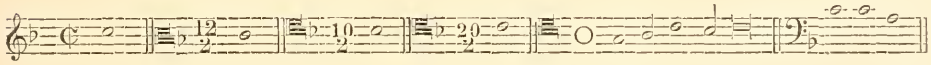
L'absence de toute notation, dans la description que L. de Burbure a donnée du ms. Basevi, ne permet pas de reconnaître si la chanson à quatre voix qu'il a trouvée dans ce ms., sur le même texte, et à laquelle il a assigné pour auteur Agricola, est conforme à l'une des versions C ou D.

Version E. *Chanson à cinq voix*, anonyme, sans texte, contenue dans le ms. A. N. 35 H. 14 de la Bibliothèque impériale de Vienne, qui est un ms. en parties séparées, daté de 1523. D'après le catalogue dressé par M. Mantuani (n° 18.746, pièce 21), le thème du ténor est bien celui de la chanson *Comme femme*, sur laquelle semblent adaptées ou mélangées d'autres paroles : *A moy seule*.

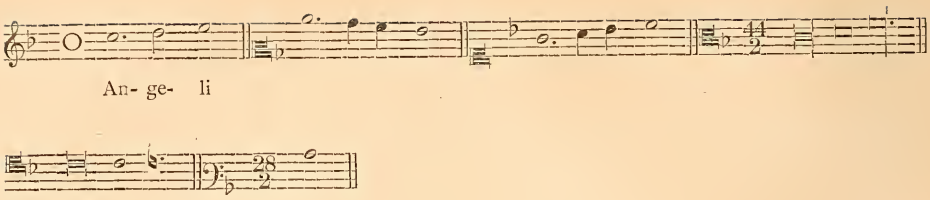
Version F. *Messe à quatre voix*, de Henri Isaac, imprimée en 1506 par Petrucci dans le recueil de cinq messes du même compositeur dont les quatre exemplaires connus sont conservés à la Bibliothèque Royale de Berlin, au *Liceo musicale* de Bologne, au British Museum et à la Bibliothèque impériale de Vienne. On doit supposer que la messe anonyme à quatre voix sur le même thème, signalée par Haberl dans le ms. 49 de la chapelle pontificale, — ms. aux armes de Jules II — est une copie de cet ouvrage d'Isaac. Le catalogue thématique, que Haberl a rédigé sous une forme extrêmement sommaire, donne ainsi les *incipit* de ses quatre voix :



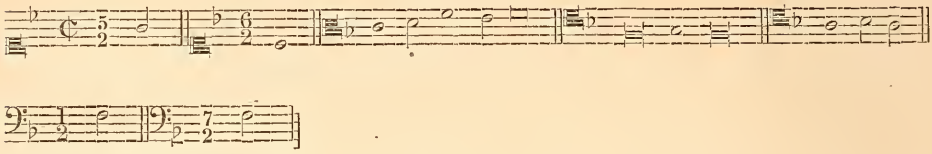
Version G. *Messe à six voix*, anonyme, contenue dans le ms. 54 de la chapelle pontificale, et cataloguée par Haberl de la même manière, ainsi qu'il suit :



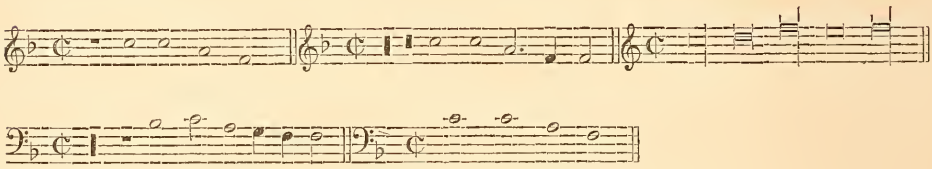
Version H. *Motet à six voix*, *Angeli*, *Archangeli*, de Henri Isaac, avec le thème de *Comme femme* au ténor, contenu dans le ms. 46 de la chapelle pontificale, et pareillement catalogué par Haberl :



Version I. *Motet à sept voix*, *Regina coeli*, de Costanzo Festa, contenu dans le ms. 20 de la chapelle pontificale et catalogué par Haberl, qui n'a point remarqué ou fait remarquer la présence du thème de la chanson *Comme femme* au ténor [1] :



Version J. *Stabat Mater, à cinq voix*, de Josquin Deprés.



Les exemplaires de cette célèbre composition sont nombreux. On la trouve en manuscrit dans le ms. 58 de la Bibliothèque Maglibechiana de Florence, qui est daté de 1480 ; dans le ms. Chigi, à Rome, le ms. 9.126 de la Bibliothèque royale de Bruxelles, le ms. mus. 12 de la Bibliothèque royale de Munich, le ms. de l'église Saint-Peter de Leyde, le ms. 174 du British Museum, tous du XVIe siècle ; dans deux mss. de la collection Proske, à Ratisbonne ; dans le ms. W. 88 de la Bibliothèque royale de Berlin et dans un ms. moderne, en partition, de la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles [2]. Elle a été imprimée en 1519 par Petrucci dans le 3e livre des *Motetti della Corona* ; en 1520, à Augsbourg, dans le *Liber selectarum Cantionum*, de Grimm et Wyrsung ; en 1538, à Nuremberg, dans le *Secundus tomus novi Operis Musici*, de Graphaeus ; en 1553, à Bâle, dans l'*Institutio musices* de Gregorius Faber ; en 1559, à Nuremberg, dans la seconde partie du *Magnum opus musicum*, de

1. Pour les versions F, G, H, I, voy. Haberl, *Bibliographisch und thematisches Musikkatalog des päbstlichen Kapellarchivs*, p. 85, 88, 133 et 144.

2. Voyez, pour les descriptions de ces divers mss., les *Monatshefte für Musikgeschichte*, t. IX, p. 31, XVIII, p. 98, XXIV, p. 32 ; le catalogue des mss. de musique de la Bibl. de Munich, par J.-J. Maier, p. 90 ; Vander Straeten, *la Musique aux Pays-Bas*, t. VI, p. 34 et 40 ; Wotquenne, *Catalogue de la Bibl. du Cons. de Bruxelles*, t. I, n° 50 ; et Eitner, *Quellen-Lexikon*, t. VIII, p. 58, art. Prés (Josquin des).

Montanus et Neuber. L'honneur de la première réimpression moderne revient à Choron, qui la fit paraître vers 1820 à Paris, chez Leduc ; ensuite le *Stabat* fut publié par Van Maldeghem, dans son *Trésor musical*, puis par Otto Kade, dans le tome V de la *Geschichte der Musik* d'Ambros. La plus récente et la plus pratique réimpression en partition avec clefs modernes a été tout nouvellement donnée par M. Henry Expert, d'après l'édition de 1520, en une livraison du *Répertoire populaire de la musique de la Renaissance* [1].

Avec le *Stabat Mater* de Josquin Deprés, nous avons atteint le chiffre de dix versions polyphoniques de la chanson *Comme femme*, chiffre assurément provisoire et que dès demain pourront augmenter les communications de plus heureux ou de plus avisés chercheurs, en même temps que, peut-être, une étude des pièces dont nous n'avons pu connaître que les thèmes ou les titres viendra fournir quelques indices pour leur classement chronologique.

Sous ce rapport, il semble bien que la date 1480, relevée dans le manuscrit de Florence, permette de regarder la composition de Josquin comme l'une des plus anciennes. Contemporain, — un peu plus jeune, — d'Agricola et d'Isaac, comme eux vivant en Italie, dans les mêmes milieux artistiques, Josquin pouvait avoir connu en même temps qu'eux la chanson venue de France, et avoir été frappé du caractère élégiaque dont elle était si fortement imprégnée, et qui tranchait fortement avec les allures habituelles de la poésie et de la musique profanes. Tandis qu'Agricola et les compositeurs anonymes des versions A et C la traitaient en chansons à trois et à quatre voix, tandis qu'Isaac en faisait successivement le ténor d'une messe et d'un grand motet, Josquin, très hardiment, l'appliquait aux déplorations liturgiques de la prose sacrée qui dépeint les douleurs de la Mère du Sauveur.

Dans quelle relation avec son œuvre et avec les œuvres voisines se trouve la messe anonyme à six voix de la chapelle pontificale, c'est ce qu'une étude directe du ms., ou sa publication, pourraient seules éclairer. D'après la trop concise notation des thèmes, dans le catalogue de Haberl (voyez ci-dessus, version E), il semble que le *bassus*, dans cette messe, — et peut-être les autres voix ? — débutent par les mêmes notes que les parties correspondantes du *Stabat* de Josquin ; et alors les deux compositions dépendraient l'une de l'autre, ainsi qu'il arrivait en ce temps fréquemment, deux musiciens rivaux, ou parfois le même musicien, prenant plaisir à développer différemment et à renforcer d'une ou plusieurs voix nouvelles une pièce contrapuntique antérieure.

Malgré nombre de beaux travaux, nous ne sommes encore qu'à l'entrée de la connaissance historique, en ce qui touche la période, d'une activité et d'une richesse extraordinaires, qui s'étend du milieu du xve siècle au milieu du xvie, et que domine la grande et mystérieuse figure de

1. Ce *Répertoire* paraît chez MM. Sénart et Roudanez : le *Stabat Mater* de Josquin Deprès se vend au prix vraiment populaire de quarante-cinq centimes. Au *Bureau d'Édition* de la *Schola Cantorum*, est en vente une réédition de Ch. Bordes.

Josquin. Le musicologue qui voudrait, qui saurait et qui pourrait réunir et publier les versions que nous venons d'énumérer de la chanson *Comme femme,* rendrait, nous osons l'affirmer, un très sérieux service à l'étude du génie de Josquin et à celle du style polyphonique vocal chez les maîtres de son entourage.

Il y a longtemps qu'Ambros comparaît le rôle du *ténor*, ou *cantus firmus*, dans les œuvres de cette époque, à celui de l'armature en fil de fer, tout à la fois indispensable et invisible, dont le sculpteur fait usage pour soutenir la terre qu'il modèle, et M. Leichtentritt n'a fait que transposer la même image en parlant du squelette caché sous les chairs vivantes. Jamais de telles comparaisons ne pourraient mieux s'appliquer qu'au *Stabat* de Josquin Deprés, au centre duquel se déroule, sans aucune interruption, répétition ni suppression, la mélodie tout entière de la chanson *Comme femme.* Par le procédé de l'allongement, de l' « étirement » des valeurs de notes, la durée de cette mélodie se trouve portée à cinq fois et demie son volume, et les plus larges dessins, les phrases les plus touchantes, les plus souples formules rythmiques, peuvent venir, en un jeu merveilleux d'invention, de grâce et d'adresse, l'envelopper sans la détruire et la recouvrir sans l'étouffer.

Cette notation du *ténor* en longues tenues, d'une difficulté d'exécution presque insurmontable pour les voix, a conduit M. Expert dans son édition et M. Raugel dans son audition de saint Eustache, à adopter pour le *Stabat Mater* de Josquin Deprés la thèse d'une participation instrumentale, qu'à la suite de M. le professeur Riemann nous voyons aujourd'hui beaucoup de musicologues accepter et étendre impétueusement et un peu imprudemment à tout le répertoire ancien. Ils offrent à nos regards des partitions, où les plus authentiques compositions vocales prennent l'aspect d'une sonate de piano ; à nos oreilles des concerts, où de bizarres assemblages sont tentés pour remplacer les instruments que nous n'avons plus et les voix que nous possédons toujours. De l'effort que révèlent ces tentatives assez souvent paradoxales naîtra quelque jour la lumière que nous souhaitons tous voir se lever, pleine et certaine, sur les délicats problèmes de l'interprétation des musiques anciennes.

Dans la mesure où M. Expert l'a proposée, où M. Raugel l'a essayée, l'intervention instrumentale est non seulement admissible, mais plausible, et peut se justifier aussi bien par les textes historiques que par les nécessités de l'exécution. C'est la seule partie de ce *ténor*, auquel Josquin a réservé absolument la mélodie de *Comme femme* et que les quatre voix de l'ensemble polyphonique vocal entourent, sans l'imiter, de leurs libres dessins, c'est cet unique *cantus firmus* en longues notes, que nous voyons confier, au milieu du chœur *a cappella*, à un trombone solo, jouant en demi-sonorité, pour ne se détacher jamais des harmonies qu'il ne doit ni dominer ni accompagner. L'effet, pour l'oreille, est, à ce prix, parfaitement « fondu » ; pour l'auditeur qui, tout en écoutant les admirables accents des mélodies josquiniennes, cherche à suivre le fil du thème donné, la différence de couleur sonore permet de distinguer,

sous les ombres et les reflets du contrepoint, le solide pilier central qui porte tout l'édifice ; et pour l'historien, qui déplore le peu d'abondance et le peu de certitude des textes, cet emploi discret, et limité à un cas tout spécial, de l'instrument qui représente aujourd'hui l'ancienne *saquebute*, paraît absolument correspondre à ce que pouvait être jadis le rôle du cornet ou de la saquebute dans les messes « à la façon d'Espagne », ou dans les cérémonies musicales dont de trop rares documents nous autorisent à croire l'usage tout à fait exceptionnel.

Michel Brenet.

Nouvelles musicales

PARIS

La Prononciation latine.

La réunion des Évêques protecteurs de l'Institut catholique, qui a eu lieu le 4 décembre, a décidé, à une grande majorité, d'adopter, *en même temps que les nouveaux livres grégoriens*, la réforme de la prononciation latine sur les bases suivantes, qui représentent les trois points non controversés dans la question de cette prononciation, et qui en sont l'essentiel :

1° l'*u* = *ou* ;

2° le *j* = *i*;

3° La suppression des nasales. Seule a été exceptée la province de Normandie, où cette prononciation rencontre d'invincibles obstacles. En résumé, c'est presque d'un seul coup *vingt-cinq diocèses* gagnés à cette excellente réforme. *Deo gratias !*

= Notre ami et ancien collaborateur, M. André Pirro vient d'être définitivement nommé à la chaire d'histoire de l'art musical, à la Faculté des Lettres, où il suppléait, depuis l'an dernier, M. Romain Rolland. Nous sommes heureux de reproduire, à ce sujet, les lignes que vient de lui consacrer, dans un grand quotidien, le maître Widor, en adressant nos félicitations au nouveau professeur de Sorbonne :

« Le nouveau chargé du cours d'histoire de la musique, M. André Pirro, qui succède à M. Romain Rolland, se trouve être, à la fois, un érudit ayant fait ses preuves et un musicien pratiquant. Tous les artistes connaissent ses livres sur Jean-Sébastien Bach, sur Descartes musicien et sur l'organiste de Hambourg, Buxtehude : l'*Orgue de Bach* (1895) ; *Jean-Sébastien Bach* (1906) ; l'*Esthétique de Bach* (1907); *Descartes et la Musique* (1907) ; *Buxtehude* (1912).

« Son autorité est reconnue de tous, en France et à l'étranger.

« Nous avons peu d'exemples de générations spontanées de musicologues; chaque pluie de printemps fait bien sortir ça et là quelques pousses inattendues, mais ces jeunes champignons restent à l'état d'espérance et se dessèchent avant maturité. Que leur a-t-il manqué, si ce n'est d'avoir germé dans le terreau de la musique ?

« L'enseignement de M. Pirro, à la Sorbonne, sera celui d'un musicien prêchant par expérience les choses dont il parle, érudit et, par conséquent, à l'abri de tout sectarisme borné. Lorrain d'origine, le nouveau professeur est né à Saint-Dizier ; il est versé dans l'ancienne littérature germanique, ayant fréquenté les Universités d'Allemagne et de Scandinavie, ce qui ne l'a point empêché de soigner sa technique d'exécutant et de conserver la souplesse de ses doigts, afin de pouvoir à la théorie joindre l'exemple.

« Il y aura foule à son cours. »

Ch.-M. Widor, *de l'Institut*. (*Excelsior*, 3 décembre.)

Voyage des Chanteurs de Saint-Gervais.

Toujours sur la brèche, les Chanteurs de Saint-Gervais et leur chef, M. L. Saint-Requier, ont donné du 19 au 23 novembre une série de sept auditions dans la région lyonnaise. Ils commencèrent par un concert à Valence, le 19, au soir; le lendemain, autre concert à Saint-Étienne, organisé par le fervent musicien et l'artiste éclairé qu'est M. Joseph Magand. — Le 20, dans cette même ville de Saint-Étienne, ils étaient conviés à faire entendre la bonne parole dans la pauvre vieille chapelle Saint-François-Régis ; cette audition avait aussi pour but d'aider à trouver une partie des fonds, nécessités par la construction d'une église nouvelle, qui, grâce à la courageuse initiative de M. le curé de Saint-François, s'élève déjà près de l'ancienne. L'exécution de la messe *Iste confessor* et des motets *Salvator mundi* et *Verbum caro* de Palestrina, faillit se ressentir un peu de ce que, pour tout éclairage, dans la tribune très sombre qu'occupaient les chanteurs, ceux-ci n'avaient que la mince clarté de *quatre cierges*. A vrai dire c'était presque un appareil funèbre ! — L'exécution, malgré cela, fut très satisfaisante dans son ensemble.

Le 21, les Chanteurs étaient reçus à Annonay par deux fidèles amis de la *Schola* : MM. Élie Vidon et Charles Jomaron, et donnaient, salle Paras, avec le concours de la Société Philharmonique, un concert dont le succès fut très grand. Ils quittaient Annonay le 22, au matin, après avoir exécuté, de façon parfaite cette fois, la belle messe *Iste confessor* et les mêmes motets qu'à Saint-Étienne. A Lyon, ils donnèrent deux concerts, salle Bellecour, où le public leur fit un succès des plus flatteurs.

Dans ces différentes auditions, une bonne part des applaudissements revient, en toute justice, aux solistes : Mmes Hélène Cibert, Madeleine Épardaud, Mlle Jeanne Dalliès, et M. Jean Hazart. — Mmes H. Cibert a chanté, avec un art parfait et un style très pur, l'air d'Ottone, de Haendel ; elle sut, de plus, faire bisser une naïve, mais charmante chanson populaire *Le Moulin*, dont l'harmonisation vocale de M. L. Saint-Requier est du plus poétique effet.

Mme M. Épardaud détailla joliment une chanson de Mai, et trouva d'émouvants accents dans la version dialoguée de la *Mort du roi Renaud*. C'est une jeune artiste dont nous aurons à reparler certainement.

La voix de M Jean Hazart et son sentiment musical très juste lui firent donner une excellente interprétation de l'air d'Iphigénie en Aulide, *Diane impitoyable*. Seul, un léger manque d'autorité dans les récitatifs aurait pu laisser deviner que ce jeune artiste est un débutant. Sur la harpe chromatique, à chacun de ces concerts, Mlle Jeanne Dalliès fit revivre de délicates pièces des clavecinistes français et italiens des XVIIe et XVIIIe siècles. L'élégance de son jeu et la délicieuse poésie de sa sonorité furent unanimement appréciées par les publics très divers qui eurent la bonne fortune de l'entendre.

Ed. de la Rocque.

Salon de l'Automobile. — Les Chanteurs de Saint-Gervais avaient été engagés pour un grand festival qui eut lieu le vendredi 13 décembre. Le public select se porta en foule à cette audition, organisée à son intention. — Quelques coups de trompes d'auto ont produit un effet assez imprévu pendant l'exécution du Madrigal de Palestrina ! — Le nombre des chanteurs, par suite de l'immensité du hall d'exposition, a dû être porté à 80 ; ce qui composait un chœur d'une sonorité admirablement homogène et puissante, gardant cependant toute la souplesse désirable.

Une Messe de Mariage. — A côté des innombrables occasions, où la messe de mariage sert de prétexte à des exhibitions variées, et où l'*Ave, Maria* et l'*Agnus Dei*, mis sur l'*Arlésienne* et *Cavalleria rusticana*, font tous les frais, il est agréable de relever l'élégant programme qui suit, et que, d'accord avec les familles des époux, M. Haumesser, le distingué maître de chapelle de Saint-Gervais, a dirigé récemment :

Veni Creator ; Introït, *Deus Israel* ; *Kyrie* de la Messe des Anges ; (grégorien), *O mysterium*, de Clérambaut, avec viole d'amour et viole de gambe ; *O sacrum*, de

*

Viadana, à quatre voix d'hommes; *Ave, Maria*, de C. Franck, à trois voix ; *Cantate* de Hasler, à quatre voix d'hommes. Bravo !

Épinal. — Combien d'églises qui possèdent un bon orgue et, pour le tenir, un bon, voire même un excellent organiste ; combien de maîtrises où le recrutement est facile par la bonne volonté ambiante, et où rien de tout cela ne sert d'une façon effective, par l'absence d'intérêt qu'y met souvent le curé, pour lequel la musique est lettre morte, et, plus souvent, le maître de chapelle, embusqué dans sa tribune comme un Bernard l'Ermite dans sa coquille, soucieux de tout empêcher, comme aussi de ne rien faire. On ne saurait trop louer et faire connaître ceux qui, comprenant le bien immense (et que personne plus ne nie) des exécutions musicales dans les églises, entreprennent et réussissent de semblables tentatives.

A Épinal, il y a un orgue de seize pieds, trois claviers, cinquante jeux ; un organiste, M. Huber, 1er prix d'orgue et de composition au Conservatoire de Strasbourg; un maître de chapelle, M. l'abbé Guillaume, fondateur de la *Schola* d'Épinal. Et, toutes ces forces étant réunies, fut donné, le 17 novembre, un salut où l'on entendit, à l'orgue, la *Fugue en ré mineur* de Bach, la *Suite gothique* de Boellmann, la *Toccata* de Gigout; à la maîtrise, plusieurs chorals de Bach et le psaume CL de Franck ; puis, orgue et maîtrise dialoguant, les *Sept paroles* de F. de La Tombelle, importante composition où alternent les chœurs et les solos avec les paraphrases développées de l'orgue de concert.

Voilà ce qui se fait, ce qui se réussit à Épinal, si bien que tous les participants n'ont qu'un désir : recommencer. Et l'auditoire n'a qu'une pensée : revenir.

Nous ne saurions trop féliciter ceux dont l'activité fut à la hauteur de la tâche, et aussi louer hautement l'auditoire d'Épinal qui a su *écouter* des morceaux d'orgue, en faisant à un artiste de grand talent l'honneur de le considérer comme bon à autre chose qu'à boucher les trous.

Car c'est un fait. Presque partout on possède des instruments, parfois somptueux, pour la construction desquels on a trouvé, souvent sans peine, les subsides nécessaires : et l'on n'a plus, alors, qu'une idée, les empêcher de servir ! Et quand, par hasard, il y a, à la sortie, par exemple, un moment pour que l'organiste puisse s'étendre un peu, l'église se vide instantanément !

Mais alors pourquoi avoir fait cette dépense ?

Il est vrai que pas mal d'organistes, vieille école, ne s'en plaignaient pas, trouvant que ce qu'on leur demandait était déjà trop pour leur paresse. Et c'était eux-mêmes qui, sciemment, avaient habitué les fidèles à entendre des antiennes de huit mesures, des offertoires avec trois points d'orgue en *tutti*, et une sortie constituée par une seule cadence plagale : *si* bémol *fa* !

Mais il est tout à l'honneur des organistes jeune école d'aimer leur art, de travailler avec conscience, de se considérer, à l'église, non comme des comparses, mais comme des voix actives. Et il est tout à l'honneur des curés de comprendre et de patronner ces initiatives isolées ou collectives.

Gounod disait : La vraie place de l'orgue est à l'entrée de la nef, (comme, du reste, il en est la plupart du temps) parce que de là les ondes sonores s'étendent jusque vers l'autel avec les prières qu'elles semblent porter vers Dieu !

Abbeville. — A l'occasion de la fête de sainte Cécile, la chorale de Saint-Gilles, sous l'excellente direction de M. G. Métroy, a fait entendre le programme suivant :

Entrée d'orgue : *Fugue en ut dièse mineur*, J.-S. Bach ; *O salutaris hostia*, à 3 voix mixtes, P. de Wailly ; Cantilène à sainte Cécile, sur un trope du XVe siècle ; *Magnificat*, modulations du XVIe siècle ; *Hic vir*, P. de Wailly ; *Ave, Maria*, à 3 voix mixtes, L. Saint-Requier ; *Tu es Petrus*, Mendelssohn ; *Tantum*, à 4 voix mixtes, P. de Wailly ; *Jérusalem*, cantate, F. de La Tombelle ; Sortie : Grand chœur, de Chauvet.

Voilà un intéressant programme, digne d'être offert en modèle à beaucoup d'églises.

Lille. — *La Société de musique ancienne*, dont les destinées sont confiées désor-

mais à notre ami F. Raugel, a brillamment repris ses auditions. Le premier concert de la saison d'hiver, le 29 novembre, débutait par trois pièces religieuses anciennes, dont deux au moins étaient depuis bien longtemps restées lettre close : un motet unisson d'Adam de la Bassée, (qui fut chanoine de Saint-Pierre de Lille au XIIIe siècle), en l'honneur de sainte Agnès, *Ave gemma ; Beata mater* de Binchois, l'émule de Dufay, et non moins célèbre que lui au XVe siècle, (il mourut à Lille en 1460) ; enfin le simple, mais si bel *O salutaris hostia* de Pierre de La Rue. Le reste du concert, avec le concours de Mme Mellot-Joubert et de Mlle Delcourt, pour être des plus parfaits, n'intéressait pas la musique religieuse. Mais, nous avons tenu à souligner ici cette très heureuse innovation.

ESPAGNE

Le Congrès de Barcelone.

[M. l'abbé Marty, de Perpignan, directeur de l'excellente revue pratique de musique religieuse *La Petite Maîtrise*, a bien voulu représenter la *Schola* au récent congrès de Barcelone, en l'absence de M. A. Gastoué, retenu au loin par un deuil de famille. M. l'abbé Marty nous envoie le compte rendu suivant de cette belle réunion des grégorianistes et musiciens d'église espagnols.]

Nos voisins d'Espagne viennent de tenir leur 3e Congrès national de chant grégorien et de musique sacrée. La préparation du congrès a été faite avec le plus grand soin par le directeur de l'*Orfeo Catala*, Luis Millet.

Notre confrère, le R. P. Otaño, S. J., directeur de la Revue *Musica Sacro-Hispana*, a également mis toute son activité et son talent bien connu à organiser les sessions du Congrès, les conférences et les auditions de chant grégorien.

La belle réussite en revient à ces Messieurs et aussi aux maîtres barcelonnais dont l'énergie et l'esprit d'organisation ont été remarquables, soutenus résolument par deux cardinaux, plusieurs évêques et par les notabilités musicales de toute l'Espagne.

Les lecteurs de la *Tribune de Saint-Gervais* me sauront gré de leur fournir la liste des principales auditions données pendant les journées du 20, 21, 22 et 23 novembre dernier.

L'ouverture du Congrès s'est faite par le chant du *Veni Creator*, en grégorien, sous la direction du R. P. Sunol, du monastère de Montserrat. Une maîtrise de Barcelone a exécuté ensuite le *Tu es Petrus* de Victoria à 6 voix, sous la direction du maître-compositeur Masvidal.

C'est le R. P. Otaño qui a prononcé la première conférence publique sur la musique liturgique moderne Plusieurs exemples furent exécutés par l'*Orfeo Catalunya*, avec une précision et une netteté remarquables :

Ave, Regina, de Pedrell ; *Anima Christi*, de Julio Valdes ; *Tantum ergo*, du R. P. Otaño ; *Ave verum*, de Mas y Serracant ; *In medio Ecclesiae*, de Marraco ; *Sancta Maria*, de Lambert.

Toutes ces pièces des maîtres espagnols sont écrites dans l'esprit religieux conforme aux prescriptions du *Motu proprio*.

La fête de sainte Cécile est célébrée à Barcelone avec une grande piété. J'ai eu le plaisir d'aller dans l'église du Sacré-Cœur écouter, à cette occasion, la belle messe de Victoria, un des chefs-d'œuvre du célèbre maître espagnol : *O quam gloriosum*. Cette œuvre polyphonique, chantée naturellement *a cappella*, a été exécutée par une masse chorale de 200 voix, dont une centaine d'enfants parfaitement habitués à la polyphonie. Don Jose Colomer joua, au grand orgue, plusieurs pièces de Bach.

Le soir, nous eûmes une très intéressante conférence du R. P. Sunol, de Montserrat sur « la sainteté, la beauté du chant grégorien, qui est le chant propre de l'Église romaine ».

Les exemples de chant grégorien avaient été parfaitement choisis ; qu'on en juge :

Ave, Maria ; *Quasi modo* ; *Lutum fecit* ; *Alleluia* : ℣ *Magnus Dominus* ; *Christus factus est* ; *Videns Dominus* ; *Justus ut palma* ; *Ad te levavi* ; *Anima nostra* ; *Vox in Rama* ; *Popule meus* ; *Ubi caritas et amor* ; l'antienne si caractéristique *Vox in Rama* a été *bissée* par l'auditoire du Palais de la Musique où se tenaient les séances du Congrès.

La partition des exécutants du chant grégorien était notée avec les signes rythmiques. Cette question a soulevé quelques petites tempêtes pendant les sessions privées. Il me semble que les signes rythmiques ont été, pour les exécutants, plutôt une gêne qu'une aide. C'est là une opinion tout à fait personnelle, bien entendu.

La journée du 23 a été consacrée, en grande partie, à des conférences sur le chant grégorien en tant que base de l'inspiration de la musique d'orgue.

Le maestro Eusèbe Daniel a interprété, sur l'orgue, des exemples tirés des œuvres d'Antonio de Cabezon (1510-1566) et de J.-S. Bach (1685-1750).

Nous signalons avec le plus vif plaisir la splendide conférence de Luis Millet, directeur de l'*Orfeo catala*, sur la musique religieuse populaire, dont les exemples ont été interprétés par une section de cet *Orfeo* avec un goût irréprochable. Cette conférence a été du plus haut intérêt.

Le soir de cette journée du 23 novembre réservait aux congressistes une agréable surprise : le grand concert donné par l'*Orfeo catala*, composé de 300 exécutants, sous la direction de Luis Millet.

L'*Orfeo catala* a déjà son histoire et ne compte plus les succès qu'il a remportés. L'année dernière, il exécuta la fameuse *Messe en si mineur*, de J.-S. Bach, qui constitue une des merveilles de la musique. On prétend que jamais chœur de chant n'a pu exécuter entièrement cette œuvre magistrale, « le *summum* de l'art musical » ; l'*Orfeo catala* a réalisé ce tour de force, sous la direction de son chef.

A titre de curiosité, signalons les pièces les plus originales et les plus artistiques données, pendant ce grandiose concert, dans le vaste Palais de la Musique :

Chanson de Noël, de Romeu ; *Sous l'ormeau*, de Moréra ; *La mort de l'enfant de chœur*, de Nicolau.

La 2e partie du concert a été remplie par l'audition du motet N° 1 de J.-S. Bach, à 8 voix, en deux chœurs : *Chantez au Seigneur un cantique nouveau*, (*Singet dem Herrn ein neues Lied*). La 3e partie a été remarquable par l'audition d'une *Hymne à Sainte-Cécile*, de Romeu ; de l'*Alleluia* du *Messie*, de Haendel, l'orgue étant tenu par le maestro Comella.

Les *six mille* auditeurs de ce grand concert ont été émerveillés de l'exécution vraiment artistique donnée par ces 300 voix.

La journée du dimanche 24 novembre a été célébrée, à la cathédrale, par une messe pontificale. Une masse chorale de *mille voix* a exécuté la messe *Fons bonitatis*. On a pu faire la preuve, en cette solennelle circonstance, que le chant grégorien est vraiment populaire.

Le soir, au Palais de la Musique, conférence sur la musique polyphonique. Voici les exemples parfaitement exécutés : *Trahe me*, de Guerrero ; *Vere languores* et *Tenebrae factae sunt*, de Victoria ; *Ave, Maria*, de Palestrina, etc...

Le Congrès a été clôturé par l'audition du sublime *Credo* de la « Messe du Pape Marcel », de Palestrina, chanté par l'*Orfeo catala*. L'exécution, absolument remarquable, a soulevé l'enthousiasme de la salle, et les applaudissements furent sans fin. Une voix, d'une tribune, s'écria : « *Victoire de Dieu !* »

C'était, en effet, une victoire de Dieu que cette apothéose du chant grégorien et de la musique sacrée. Nos voisins d'Espagne sont dans le mouvement et il convient de les féliciter chaudement de hâter ainsi la restauration de la vraie musique sacrée et du chant grégorien.

Les lecteurs de la *Tribune de Saint-Gervais* seront certainement intéressés par la lecture de quelques conclusions du 3e Congrès national de Barcelone :

« Pour atteindre le but que se propose le *Motu proprio*, le chant grégorien devra être enseigné dans les séminaires et collèges ; un examen avec sanction aura lieu à la fin des cours.

« Le Congrès demande que le règlement de Rome, sur la musique sacrée, soit appliqué aux cathédrales et églises de l'Espagne.

« Pour avoir de bons maîtres de chapelle, le Congrès propose la fondation d'écoles supérieures de musique. Une commission, composée de MM. Luis Millet et de Gibert[1], est chargée d'étudier les moyens pratiques d'organiser ces écoles supérieures de musique à Barcelone.

« Le Congrès vote par acclamation la formation d'une vaste association espagnole de sainte Cécile, afin de promouvoir la restauration du chant grégorien et de la musique sacrée.

« Le Congrès demande à NN. SS. les Évêques de récompenser les prêtres maîtres de chapelle, principalement ceux des cathédrales, en leur conférant la dignité canonicale. »

Telles sont les grandes lignes de ce Congrès national qui mérite de retenir l'attention de tous les vrais musiciens.

Il y avait peu de Français aux séances du Congrès. Disons que les maîtres espagnols, si nombreux à ces solennités, se sont montrés d'une courtoisie. . je dirai mieux, d'une confraternelle sympathie dont nous les remercions vivement.

J'avais avec moi un compositeur français, M. l'abbé Fabre, qui collabore à plusieurs revues musicales, et principalement à *La Petite Maîtrise*. Les maîtres espagnols, et tout principalement MM. L. Millet, Lambert et d'autres, ne cachaient pas leur admiration pour son talent et généralement pour le génie musical de nos compatriotes. Ils suivent avec attention l'essor de la jeune école française. L'un d'eux me vantait l'harmonisation si remarquable des *Dix Noëls anciens* de M. l'abbé Brun ; d'autres me citaient sans cesse les noms de La Tombelle, de Vincent d'Indy, de Guilmant, de Ch. Bordes, de Gastoué, et tout naturellement de Dom Pothier. L'activité fervente et féconde de la *Schola Cantorum* de Paris et de ses filiales de province les enthousiasme.

En un mot, ils sont au courant de tout. Que de Français qui s'occupent de musique et qui négligent de constater les progrès de leurs voisins !

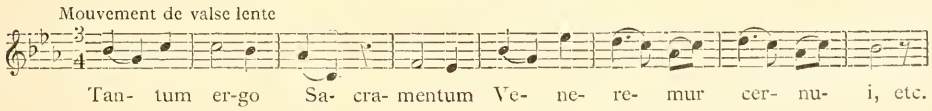
Que ce Congrès soit pour nous un exemple ! Il est à souhaiter, après les Congrès de Paris, de Barcelone, que des congrès diocésains de chant grégorien et de musique sacrée aient lieu, tour à tour, dans les grands centres de province selon le vœu récemment formulé à l'Institut catholique de Paris.

Si partout s'organisent des manifestations d'art musical religieux, attendons avec confiance les fruits abondants qu'elles produiront, et qui seront tout en rapport avec les désirs des vrais musiciens et la volonté expresse de Sa Sainteté Pie X.

Abbé J. Marty.

Sans commentaires ! — Un abonné nous communique ce spécimen de « musique religieuse » ! trouvé dans le répertoire, série moderne, (oh ! combien), d'un grand séminaire :

SUR LA VALSE LENTE DE ZIMMER (*sic* !)



1. Ancien élève de la *Schola* de Paris.

Le Messie de Hændel. — Plan de l'Oratorio.

(*Suite.*)

La deuxième partie de l'oratorio s'ouvre par une série de scènes sombres et terribles.

Ce ne sera plus cette grâce à la Botticelli, à la Lippi, qui nous a bercés doucement ; mais, dans les chœurs, l'ombre mystérieuse de Rembrandt ; dans les *arie*, la profondeur d'Holbein ; les récits, d'un relief saisissant, concentreront l'émotion, dans leur trait implacable comme celui des gravures d'Albert Dürer.

C'est d'abord la Passion et la Mort du Sauveur. Ici, toute analyse est découragée : *O vos omnes qui transitis per viam ! Attendite et videte !*

— « Voici l'Agneau de Dieu ! » clame le chœur sur un rythme obstiné, qui évoque déjà l'épouvantable marche au Golgotha. Ce chœur, rempli d'une indignation passionnée, s'enchaîne à un air sublime confié au contralto : « Il était méprisé et abandonné » ; cette expressive mélopée semble contenir et vouloir exprimer toute la compassion qui remplissait le cœur de Véronique et des saintes Femmes, témoins douloureux du sacrifice du Calvaire... On rapporte que Hændel sanglotait en l'écrivant.

« C'est pour nous, que ce Dieu souffrit ! » clame un chœur énorme, « qui s'élève et retombe par masses pesantes, et semble être le *mea culpa* de toute l'humanité [1] ». Chacun suivait sa propre voie, loin du Pasteur : les parties vocales se dispersent, piétinent, s'éloignent, sur des rythmes précipités, pour paraphaser le texte d'Isaïe [2] ; vers la fin, il se produit comme un affolement ; mais, tout à coup, les chœurs, l'orchestre et l'orgue se réunissent, s'amalgament en un seul bloc : tout s'arrête ; et, comme un immense bélier qui frappe terrible, lent et lourd, retentit la parole du prophète : « L'Éternel a fait retomber sur Lui l'iniquité de nous tous. »

« Pleurez ! cœurs fidèles... », chante maintenant le ténor en une phrase musicale débordante d'une tristesse immense comme la mer : « Qui a pensé qu'il était retranché de la terre des vivants à cause des péchés de son peuple ? »

Après un silence, lourd du repentir de toute l'humanité, s'élève un chant d'une simplicité, d'une candeur angéliques : « Le Seigneur n'abandonnera pas son Bien-Aimé à la corruption du tombeau... »

1. Camille Bellaigue, *loc. cit.*
2. Isaïe, ch. LIII, v. 8.

Et alors le ciel s'ouvre, pour que le Roi de Gloire fasse son entrée : « Portes des cieux ! élevez vos linteaux, car voici le Roi de Gloire. »

Le Messie est salué à son retour dans la Cité de lumière par le même rythme et le même dessin mélodique, sur lesquels les anges chantaient tout à l'heure : « Gloire au Seigneur !... » ; mais ici en *fa*, sur un mode moins éclatant, car ce n'est pas le triomphe définitif. Le Messie triomphera en *ré* majeur, parmi le fracas inouï de l'*Hallelujah*, dont le rythme est déjà, d'ailleurs, esquissé ici.

Cependant l'Évangile se répand à travers le monde : « Qu'ils sont précieux les pas de celui qui annonce la bonne nouvelle ! » chante maintenant le soprano, et la « musique sur laquelle ces paroles viennent à nous est amoureuse comme le ciel » [1].

Le chœur qui suit : « Partout l'univers... » fait contraste par sa puissance ; c'est une étonnante merveille d'écriture : des gammes invincibles montent de partout et s'écroulent, entraînant rythmes et harmonies dans un gouffre immense de sonorité vocale vraiment grandiose.

Mais déjà gronde la persécution ; la basse la prédit dans un air terrible : musique de tempête où tourbillonne un vent d'orage ; les basses grondent sans répit, les violons s'enfièvrent en un rythme précipité ; un chœur de haine éclate, sinistre, dans ce crépuscule : « Délivrons-nous de leurs chaînes ! »

Tout à coup, surgit un récit du ténor : « Celui qui est assis dans les cieux se rit de leur fureur ! Il rit ! puis Il les épouvante, et, de son sceptre, les brise tous [2]. »

Alors éclate, formidable, l'une des pages les plus héroïques de toute la musique : le célèbre *Hallelujah*, qui n'a d'égal nulle part.

On ne peut résister à la puissance ni à la splendeur fière de ce volcan de rythmes !

Le chœur délire de jubilation, les trompettes éclatent, terribles, dans un ciel de feu, les basses bondissent et les timbales rythment de pulsations monstrueuses la marche des armées. *Quis ut Deus ?* proclame cette fresque magnifique : glorification sublime de la Croix, et du Tétracorde, en ces longues tenues qui montent lentement, mais toutes-puissantes ! L'Enfer lui-même crie : *Hallelujah !* Du nord au sud, de l'Orient à l'Occident, c'est la Victoire éternelle, les ailes toutes grandes ! — Le texte est emprunté à l'Apocalypse ; aussi l'Aigle de Jean l'évangéliste soutient-il cette musique, qu'aurait pu écrire le visionnaire de Pathmos.

« C'est, dit M. Bellaigue [3], le cantique universel, catholique, au vrai sens du mot. Les cris presque hurlés en des tonalités toujours plus retentissantes, la progression des voix de femmes éclatant par-dessus

1. Léon Bloy, *Le Vieux de la montagne.*

2. Ce récit est noté à la hâte, au crayon, sur le manuscrit d'Oxford, afin de remplacer un air de ténor en *la* mineur; il a plus de dramatique concision.

3. C. Bellaigue, *La Religion dans la musique.*

les autres, les fanfares de trompettes, tout cela fait de cette vocifération sacrée, l'hymne de l'univers emporté vers Dieu par quelque assomption gigantesque. »

Haydn pleurait en entendant cet *Hallelujah* et s'écriait : « Celui-là est le père de tous ! »

On raconte que le jour de la première audition du *Messie*, à Londres, le roi et tout l'auditoire, saisis par l'irrésistible élan de génie de cette prophétique fanfare, se levèrent, d'instinct, pour l'écouter debout. C'est de ce jour que date la coutume, conservée encore en Angleterre, de se lever lorsque l'on chante l'*Hallelujah* du *Messie*.

*
* *

Il semble qu'après tant de splendeurs, Hændel ait dû s'arrêter !

En la *troisième partie*, il se recueille et nous invite à méditer avec lui sur la Mort, le Jugement et la Résurrection.

C'est donc d'abord comme un paysage triste et immense, image du sommeil de la mort ; mais bientôt plane la voix résignée et confiante du soprano. Voilà peut-être l'*arie* le plus beau de la partition : « J'ai foi, Seigneur ! ceux qui dorment se réveilleront !... »

« Dans ce *Credo triomphal*, dit M. Bellaigue [1], l'idée religieuse est affirmée, jetée aux quatre coins du monde avec une hardiesse, une sûreté de foi victorieuse ; la cadence habituelle à la phrase du maître se relève ici d'un essor inattendu, puis redescend, noble comme l'aigle, qui, même en se posant, donne encore de grands coups d'aile. »

Cette musique a des clartés qui vont jusqu'à l'évidence et des affirmations qui nous donnent la certitude : « Je sais que mon Rédempteur vit. » Qui donc en douterait encore, ayant entendu cet air ?

Deux chœurs sans accompagnement déchiffrent maintenant les textes effrayants de l'épître de saint Paul aux Corinthiens : « Puisque par un seul homme est venue la mort, c'est par un homme aussi que nous devons ressusciter. — Et comme tous, en Adam, sont soumis à la mort, — tous aussi, dans le Christ, seront ressuscités, mais chacun en son rang, au jour marqué par Lui. »

— « Tous, nous serons changés, en un instant, au son de la dernière trompette ! », interrompt la basse ; et la trompette résonne, obéissante, gothique, inoubliable, évocatrice de ces anges soufflant, au pignon de nos cathédrales, dans d'énormes buccins, d'un air terrible et résigné.

« Maintenant la mort est vaincue ! » proclame le contralto [2]. Aussitôt

1. *La Religion dans la musique.*

2. A la vérité, il y a, entre ce récit et les grands chœurs de la fin, trois morceaux que l'on supprime généralement au concert, malgré les réelles beautés qu'ils renferment : c'est d'abord un *duo* (le seul de la partition) pour contralto et ténor écrit sur le texte de l'épître de saint Paul aux Corinthiens.. « O mort, où est ta victoire ? O mort, où est ton aiguillon ? » Hændel a écrit deux versions de ce duo : la seconde, plus brève, est celle qu'a éditée Lamoureux. (Heugel). Un chœur s'enchaîne à ce duo : « Grâces soient rendues à Dieu qui nous a donné la victoire par Jésus-Christ

chœurs, orgue, orchestre, toutes les puissances sonores, se ramassent pour les acclamations apocalyptiques de la Fin des Fins : « A l'Agneau immolé pour nous et à jamais : Toute-Puissance, Richesse, Sagesse, Force, Honneur, Gloire et Bénédiction ! »

« Il y a là, dit encore M. Bellaigue [1], comme une surabondance ou plutôt une surenchère prodigieuse de sons et de cris, un redoublement continu d'éloquence et d'enthousiasme. On comprend qu'en peignant à grands traits, et comme à coups de brosse, de pareilles apothéoses, Hændel ait cru voir le ciel ouvert, et « le grand Dieu lui-même ». Il ne disait pas « le bon Dieu », et il avait raison, sensible qu'il fut toujours à la grandeur plutôt qu'à la bonté. On rapporte que Beethoven, sur le point de mourir, désigna du doigt les partitions de Hændel, qu'il venait de recevoir, et dit : « *Das ist wahre*, là est la vérité ! »

Beaucoup ont souvent regretté, à tort, que l'œuvre ne soit pas terminée par l'*Hallelujah !* Nous croyons, au contraire, que cette page inouïe n'a plus de raison d'être après la troisième partie : cette musique de cloches et de canons, qui célèbre le triomphe du Messie, ne pouvait convenir pour un acte de foi. Il fallait, pour terminer, un chœur à la splendeur en quelque sorte immuable, calme, solennelle, résumant pour ainsi dire l'*impression* générale de l'œuvre : « La tendresse infinie dans la majesté absolue [2]. »

C'est précisément ce que nous offre, symbole de la Trinité indivisible, le dernier chœur en ses trois parties qui s'enchaînent sans interruption : d'abord une sorte de *Choral* simple et grandiose ; — ensuite, un *fugato* mouvementé (allusion à la nature humaine du Messie) ; — enfin, procédant de l'un et de l'autre : l'*Amen*, « belle et haute montagne à la base épaisse et sans pics aigus », selon le mot de Lacuria, cet *Amen* colossal qui couronne l'Oratorio « comme un dôme de Saint-Pierre » [3], et semble être l'Ω de toute la Musique.

(*A suivre.*) FÉLIX RAUGEL.

Notre-Seigneur ! » Le troisième morceau est un grand air de soprano, un peu dans le caractère de celui qui ouvre la IIIe partie de l'oratorio ; le texte qui l'inspire est extrait de l'épître aux Romains (VIII, 31, 33, 34). « Si Dieu est pour nous, qui sera contre nous ? » A chaque page du *Messie*, on est forcé d'admirer le choix des textes qui inspirent la musique.

1. *Les Époques de la musique.*
2. Léon Bloy, *loc. cit.*
3. Romain Rolland, *loc. cit.*

Chronique des Concerts

Dernier écho de la saison précédente : le salut donné dans la chapelle des Franciscaines à Saint-Germain-en-Laye, le 5 juillet. Un grand nombre de grégorianistes distingués assistaient à cette séance, où un excellent programme, composé de Schütz, d'Aichinger, de Bach, de Viadana, était exécuté par les voix merveilleusement bien dressées d'un groupe de jeunes apprenties et ouvrières. Sous la direction avisée de M. l'abbé Besse et de M. Alain, — dont on a entendu aussi des œuvres pleines de charme, — les chanteuses sont arrivées à un degré d'ensemble, de musicalité et de perfection vocale tout à fait rare. — C'est la démonstration par l'exemple de ce que l'on pourra obtenir dans l'exécution de la musique par le peuple, quand les obstacles qui arrêtent les gens vraiment dévoués et capables seront levés.

La saison des concerts recommence doucement. M. Chevillard consacre une demi-séance à des œuvres de Massenet ; pour leur faire repoussoir, sans doute, il les fait suivre des truculences de la tragédie de Salomé de Fl. Schmitt, bien connue, et de la *Symphonie en ut mineur*, toujours superbement exécutée. Voici un fragment de la *Salomé* d'A. Mariotte ; que dire de ce morceau isolé d'un tout complet ? Telles sont cependant, paraît-il, les nécessités modernes du théâtre, que nous sommes réduits à des expédients aussi peu artistiques pour pouvoir nous rendre compte des œuvres de nos contemporains.

Le concert suivant présentait au public *La mort de Genièvre*, extrait du *Roi Arthus*, d'E. Chausson : *ab ungue leonem*. Mais tous les amis de l'art devraient protester contre ces mœurs absurdes qui forcent les grandes associations de concerts à empiéter sur le domaine du théâtre lyrique. Chaque chose à sa place : quels cris s'élèveraient vers l'Olympe musical, si on s'avisait de donner la *Symphonie en ut mineur* à l'Opéra, entre un ballet et un drame ! Mais il semble qu'on ne soit pas frappé en général par l'*inconvenance* artistique du cas inverse.

M. Chevillard fait une large part aux modernes : *L'Enfant prodigue* de Debussy, la splendide *Symphonie en ut majeur* de Dukas, la très intéressante *Fantaisie pour piano et orchestre* de Ch. Quef, l'exquise *Sauge fleurie* de V. d'Indy ; il n'a garde d'oublier l'école russe et nous donne de savoureuses exécutions de *La Mer* de Glazounow ; de *Thamar*, de Balakirew. Mme Nikitina, dont les moyens vocaux ne paraissent pas à hauteur de sa tâche, chante la complainte de *Iaroslavna*, de Borodine, *A la Nuit*, de Moussorgski. Une courte incursion dans le domaine de la musique ancienne nous vaut une *Sinfonia* pour la fête de Pâques, et le *Concerto en si bémol*, de Haendel, malheureusement joué, contrairement à l'usage du temps, avec deux hautbois *solos* qui se perdaient dans la masse des cordes. On voit que, cette année, les programmes de l'Association des Concerts Lamoureux sont particulièrement intéressants et bien composés.

Le quatuor Parent a repris ses séances, consacrées aux modernes ; nous ne nous attarderons pas à parler d'œuvres maintenant classées : la Sonate pour piano et violon de M. Labey, le Trio de Magnard, la Sonate pour piano de V. d'Indy, la Sonate de piano et violon de Roussel, les œuvres de Franck, la Sonate de Dupin, le Quatuor de Chausson, la Sonate de Lekeu, etc. La curiosité des auditeurs a été piquée par

la première audition d'un quatuor de M. A. Parent qui a obtenu beaucoup plus qu'un succès d'estime : sa forme classique, soutenue par des éléments cycliques, est heureusement mise en valeur au moyen de sonorités des plus variées et de développements où la richesse ne fait pas tort à la clarté.

MM. Lamberg et Weinmann ont donné, salle Gaveau, un concert au programme un peu panaché : la Sonate de Franck, exécutée sans chaleur, et les Études symphoniques de Schumann, où M. Lamberg a fait preuve de qualités réelles, voisinaient avec du Sarasate et le Concerto de Mendelssohn. Celui-ci, entendu sans sa brillante orchestration, remplacée par le monochrome piano, paraissait un peu « panne » aussitôt après la Sonate de Franck. On devrait faire attention à ces contrastes, quand on compose un programme.

M. P. Marsick, dans la séance qu'il a donnée également salle Gaveau, n'a pas commis cette faute. Voulant prouver la supériorité réelle des violons neufs sortis des ateliers du luthier H. Wagner, il a composé carrément un programme de virtuose. Même la Sonate à Kreutzer, qui commençait la séance, entrait dans cette catégorie : ce n'est, en effet, qu'une sorte de concerto pour piano et violon. M. Marsick a obtenu un succès justifié dans le Thème et variations sur le *Nel cor piu mi sento* de Paganini. A part les harmoniques, qui étaient un peu rétifs, tout est magnifiquement sorti sur les violons neufs. L'avenir seul nous dira si les qualités qu'ils présentent actuellement se seront conservées. En théorie, il n'y a aucune raison pour que nos violons neufs soient inférieurs aux violons neufs de Stradivarius ou de Guarnerius. En pratique, il est à craindre que nos luthiers actuels soient moins soigneux que leurs prédécesseurs, qui choisissaient eux-mêmes, dans les forêts du Tyrol, les arbres qu'ils voulaient ouvrer, qui s'enquéraient avec jalousie de la pureté des matières premières, de leurs vernis, et qui, par-dessus tout, étaient de vrais artistes, croyant que « c'est arrivé », et aux yeux desquels il n'y avait pas sur la terre de fonctions plus magnifiques pour un homme que de fabriquer un violon beau à voir et agréable à entendre. Cet état d'esprit est fort rare de nos jours, et c'est cela qui me rend un peu sceptique...

E. Borrel.

PETITE CORRESPONDANCE

N. B. — *Il est répondu dans cette rubrique aux demandes de renseignements susceptibles d'intéresser nos lecteurs. La réponse sera donnée ici même, sauf pour les personnes qui désireraient une réponse personnelle.*

En raison des nombreuses demandes de renseignements qui nous sont adressées par nos abonnés ou autres personnes, il ne nous sera possible de répondre personnellement désormais qu'aux lettres qui contiendront 0 fr. 30 en timbres-poste.

Dans cette rubrique, nous insérerons volontiers au titre Demandes *les questions qui nous seront envoyées par nos abonnés. Les personnes autres voudront bien, pour frais d'insertion, joindre 0 fr. 30 à leur demande.*

Réponses

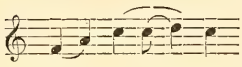
Abbé J. V. Mende. — 1° Les meilleurs ouvrages d'histoire critique du chant grégorien et de la musique polyphonique ? Le programme est vaste. Cependant pour le chant grégorien, vous avez les ouvrages de Gastoué, *Les Origines du chant romain*, (Paris, Picard). et de Wagner, *Origine et développement du chant liturgique*, (Tournai, Desclée), et *Neumenkunde*, (Leipzig, Breitkopf et Härtel). Pour la musique polyphonique, il n'y a point, à notre connaissance, d'ouvrage d'ensemble qui convienne à votre demande : chaque maître a été ordinairement l'objet d'études à part. Comme particulièrement accessibles, vous avez le travail de Michel Brenet sur *Palestrina*, (Paris, Alcan). — 2° Non, il n'existe rien de ce que vous demandez : le discours de M. V. d'Indy, sur *Une école de musique répondant aux besoins modernes*, est, à lui seul, un programme.

BIBLIOGRAPHIE

PETER WAGNER : **Neumenkunde,** *Paläographie des liturgischen Gesanges*, 2e édition Leipzig, Breitkopf et Härtel (fin).

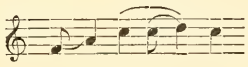
On arrive, de plus, avec cette interprétation, à des conclusions qui me semblent erronées, ou, à tout le moins, singulièrement dangereuses, et enfin à des contradictions inexplicables.

Ainsi, M. Wagner aboutit à cette conclusion que, du IXe siècle au milieu environ du XIe, le rythme du chant grégorien était un rythme libre, mais libre au sens de la liberté absolue que chacun avait d'en user. De fait, avec l'interprétation nouvelle qu'il propose, telles notes représentées ici par des points ou des crochets, et là par des traits, seraient brèves pour les uns, longues pour les autres. L'introït *Loquebar*, par exemple, aurait commencé pour les gens de Zurich (p. 215 et 405) par :



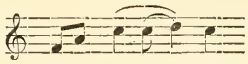
Lo- que- bar,

Mais pour ceux de Saint-Gall, leurs voisins, par :



Lo- que- bar,

Ou, pour d'autres, par :



Lo- que- bar, etc.

Cela me paraît singulièrement contradictoire, et, si j'ai choisi, ici, un exemple simple, les exemples complexes sont bien déconcertants, rapprochés de la notation grégorienne courante (voir, page 405, la première partie du répons-graduel de la Sexagésime, tel qu'il « aurait été » chanté à Saint-Gall). Que l'on ait, ici ou là, ajouté, ou modifié les ornements, que l'on ait retranché quelques détails du chant ou opéré le contraire, rien de plus vraisemblable, ni de plus vrai ; mais quoi ! pendant deux siècles au moins, dans toute l'Europe latine, chacun des chœurs d'église aurait conservé *exactement la même mélodie*, mais *avec un rythme différent suivant le pays ou l'époque* ? Cela me semble tout à fait inconciliable.

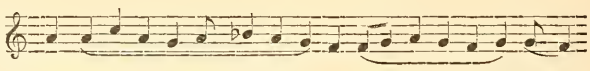
Je viens de dire : toute l'Europe latine ; ai-je eu raison ? Car, pour le vrai, nous avons bien trouvé dans les manuscrits italiens, suisses, français, allemands, anglais, à travers lesquels M. Wagner nous guide si remarquablement, et la *virga recta*, et la *virga jacens*, et les diverses variétés de *punctum* et de notes recourbées; mais dans la notation aquitaine ? Or, *dans la notation aquitaine*, à laquelle l'auteur ne consacre que deux pages et demie, *il n'y a rien de tout cela* : rien que des notes alternativement quadrangulaires et rhomboïdales, selon le sens du bec du « calame » du copiste, avec quelques virgas et de très rares crochets. Alors, cette interprétation *virga* = *longa*, *punctum* = *brevis*, n'aurait pu être en usage dans cette notation. On ne saurait,

en effet, attacher un sens d'indications de durée à la forme de ces carrés et de ces losanges : c'était l'erreur de Raillard; l'étude, même succincte, de quelques manuscrits aquitains, qu'ils soient du IXe siècle, ou du XIIIe siècle, montre indubitablement qu'il n'y a là qu'une question de tenue de la plume. On peut rendre cette notation assez bien avec nos caractères typographiques, et la *clivis* y serait régulièrement ⬩, le *climacus* ⬩, un *pes subpunctis* ⬩⬩, ou ⬩⬩, etc.

La notation aquitaine oppose donc un obstacle infranchissable à cette conclusion, *si on la généralisait*, qui tendrait à poser en règle la liberté rythmique absolue du chant grégorien, selon le caprice du chanteur ou du notateur, du IXe au XIe siècle. Au contraire, ce que M. Wagner constate, avec tout le monde, c'est-à-dire la fixité certaine, immuable, du *planus cantus*, depuis le milieu du XIe siècle, la notation aquitaine démontre que cela exista, partout où elle a régné, dans les deux siècles de la période antérieure. Et, avec elle, s'accordent parfaitement et l'*Anonymus Vaticanus*, et Guy d'Arezzo, et tant d'autres : cela, en même temps, est conforme à la tradition et à la rythmique antiques. Que l'on ait alors, par-ci, par-là, introduit quelques diminutions, par l'emploi de points qui sont plus tard devenus les losanges *semibreves* [1], rien de mieux. Mais qu'il faille aller au delà de cette conclusion, non. J'aime mieux donc admettre, avec Dom Pothier, que ces fluctuations dans la graphie des notes sangalliennes, italiennes ou autres indiquent non point des longues et brèves proportionnelles, mais des fluctuations du débit du chanteur, des notes, si l'on veut, *plus* longues ou *plus* brèves, mais non point longues et brèves au sens absolu. Plus souvent encore, ces distinctions entre les notes me paraissent l'effet de la plume du copiste.

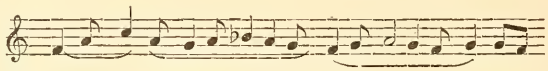
J'ai cité des contradictions entre documents différents, si les nouvelles conclusions de notre confrère étaient admises. Mais, avec un même document, le même neume, la même cadence, prendraient des allures disparates bien extraordinaires. J'en fais l'observation sur un manuscrit du IXe siècle, remarquable autant que peu connu : une copie du Missel hebdomadaire d'Alcuin, d'origine rhénane, 610 de l'Arsenal, à Paris [2].

Ce manuscrit contient, le plus ancien de tous, l'introït *Requiem* à la messe chantée des défunts, nouvelle alors (avec quelques divergences par rapport à ce qui a prévalu depuis). En le notant d'après les nouvelles propositions du Dr Wagner, c'est-à-dire en réalisant les *virgae* des groupes par des longues et les *puncta* par des brèves, on a ceci :



e- is, Do-mi- ne,

et :



luce- at e- is.

Ces deux cadences si dissemblables paraîtront difficilement justifiables dans un même et unique chant.

En tout cas, par les quelques exemples que j'ai cités ici, on voit que, à supposer que toutes les conclusions du Dr Wagner soient justifiées, — et il appelle lui-même

1. Et encore en remarquant que la place de ces points ne correspond *pas du tout* aux punctum losangés traditionnels depuis le XIIe siècle. Ce sont deux choses distinctes.

2. La photographie d'une page s'en trouve dans la *Paléographie musicale* de Solesmes, tome III, pl. 110. On pourra y comparer le *Sciant gentes* avec la version sangallienne donnée par Wagner, p. 239 et 405.

la réserve sur plusieurs points, — l'ensemble de l'interprétation proposée par Dom Pothier n'est pas très sensiblement modifié. Mais cette théorie a encore contre elle deux objections plus positives.

Les auteurs de la belle époque du chant grégorien citent les combinaisons régulières de pieds métriques, qu'on rencontre parfois dans la mélodie ; or ces combinaisons, telles que les *cursus*, je les ai relevées, à la suite de Dom Pothier, de Dom Mocquereau, de Mgr Foucault, dans des cadences, et des phrases entières interprétées à la manière traditionnelle; par contre, avec ce nouveau procédé, on ne les trouve *nulle part*. C'est grave.

Enfin, comment M. Wagner, avec cette variété rythmique, explique-t-il la formation et la persistance des séquences avec paroles, uniquement formées de notes égales ? L'auteur me répondrait sans doute que les manuscrits suisses et allemands de proses du xe et du xie ont précisément, dans ce but, noté à part les groupes en conservant leur rythme, et mis, non au-dessous, mais à côté, les paroles (voir p. 209 et s.) ; soit ; mais est-il sûr que tous les documents notent ainsi, et que toute une classe de manuscrits n'écrive pas les proses, dès le xe siècle, tout comme aujourd'hui ?

J'ajouterai, pour terminer cette bien longue critique, que si tel opposant à la restauration grégorienne de Dom Pothier, M. Houdard, par exemple, pouvait, à première vue, s'autoriser de certains passages du livre pour essayer d'appuyer ses vues, il est d'autres pages qui lui causeraient une impression toute différente. Un chapitre spécial, partie critique de la rythmique des neumes (p. 409-433), est consacré aux divers mensuralistes modernes, qu'ils s'appellent Dechevrens, Houdard ou Hugo Riemann : Dom Mocquereau lui-même n'est pas épargné, et M. Wagner démontre, au même endroit, les faiblesses, les exagérations du système des prétendus *ictus* et *épisèmes*, imaginés de toutes pièces par ce dernier.

***

En résumé, si la première édition du *Neumenkunde* de M. le Dr Wagner était excellente, cette seconde édition, quoique renfermant encore tout l'excellent de la première, et avec de non moins excellentes additions, est, dans l'ensemble, moins bonne. Parvenu à un résultat certain, sur une question très délicate, l'auteur a bifurqué : ce n'est pas, à mon avis, du côté de la figure seule des notes qu'il faut chercher l'interprétation exacte de ce que nous appelons les neumes, et, moins encore, là que gît le secret du rythme grégorien. Réserve faite de ce que la thèse de l'auteur a de trop absolu, ce manuel de Paléographie grégorienne reste cependant encore un instrument de travail de premier ordre, à la fréquentation duquel ne pourront que gagner tous ceux que passionne ou qu'intéresse le chant liturgique du haut moyen âge.

Amédée Gastoué.

Deux recueils étrangers de cantiques populaires :

1. **The Westminster Hymnal**, avec la musique éditée par Richard R. Terry, Mus. Doc., Londres, Washbowme, Paternoster Row ; in-8o de xiv et 416 pages.

Jusqu'ici, les catholiques romains des pays de langue anglaise n'avaient aucun recueil vraiment autorisé de chants en langue vulgaire, qui pût être mis en concurrence avec ceux dont se servent leurs frères séparés. Il est vrai que, dans les églises protestantes et autres, le livre de cantiques ou de paraphrases des psaumes est le seul recueil de chants liturgiques : chez les catholiques, le graduel et l'antiphonaire contiennent tout ce qui est nécessaire au service officiel ; le reste est de la superfétation. Aussi, en Angleterre comme en France, ce qui concerne le chant en langue vulgaire a-t-il été jusqu'ici fort négligé chez les catholiques.

Les Évêques anglais ont pensé qu'il en devait être autrement, et cet *Hymnal* pa-

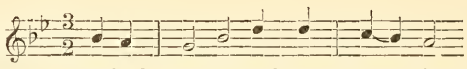
raît sous la sanction des Archevêques et Évêques des provinces de Westminster, Birmingham et Liverpool ; les « hymns » qu'il contient sont fixés et rangés dans l'ordre même prescrit par la Commission épiscopale. Son titre complet indique qu'il forme « la seule collection autorisée par la Hiérarchie d'Angleterre et du pays de Galles ». Au point de vue des paroles, comme la réorganisation des églises catholiques romaines de Grande-Bretagne n'a pu se faire qu'au temps de la reine Victoria, il n'y a pas, de ce côté, une tradition bien lointaine : la plus grande partie des textes, qui sont fréquemment des imitations d'hymnes latines, sont dues au grand mystique anglais du milieu du XIXe siècle, le P. Faber, et au Rev. Caswall.

Au point de vue musical, presque tout était à faire. Souvent, les auteurs de ces paroles ont écrit sur des airs connus ; souvent aussi, leurs vers ont reçu diverses mélodies, de valeurs très variables. Quelques cantiques seulement possédaient une mélodie pouvant être considérée comme ayant des caractères traditionnels suffisants.

La tâche, confiée à notre distingué confrère M. R .Terry, maître de chapelle de la cathédrale de Westminster, ne laissait pas que d'être fort délicate : le musicien a cependant résolu le problème de façon fort élégante.

Partout où il l'a pu, il a fait revivre ou a perpétué d'anciennes mélodies soit de chorals allemands, soit de chants anglais, en adaptant, de préférence, des airs d'origine catholique. Cet *Hymnal* contient ainsi, entre autre autres pièces intéressantes, un assez bon nombre de mélodies anglaises anciennes, anonymes, ou dues aux maîtres du XVIe et du XVIIe siècle, Tallis, Tye, Carey, etc. Deux airs irlandais, les nos 201 et 203, sont des plus curieux ; le deuxième de ces airs, sur lequel le P. Faber écrivit les paroles du cantique *All praise to Saint Patrick*, offre des singularités vraiment déconcertantes.

On trouve aussi, dans le recueil ainsi rédigé par M. Terry, quelques mélodies de cantiques français, pas toujours des meilleurs, hélas ! que le rédacteur musical s'est cru obligé de conserver, à cause de leur usage. On est ainsi tout étonné, entre deux bons chorals, de trouver le vieux vaudeville : *Aussitôt que la lumière*, (sur lequel on chante habituellement chez nous : *Au sang qu'un* || *Dieu va répandre*), transformé en majestueux 3/2 :



Mais les emprunts de ce genre, faits à nos cantiques par les missionnaires d'Angleterre, ont permis à M. Terry de rétablir ailleurs la vraie version d'un air religieux allemand du XVIIIe siècle, *Maria zu lieben*, défiguré jusqu'au grotesque dans notre : *Unis aux* || *concerts des anges*.

Enfin, en bien des cas embarrassants, et où le choix de l'adaptation était particulièrement difficile, ou même impossible, M. Terry a donné du sien, et certaines de ses propres compositions ne sont point les moins intéressantes du volume. D'ailleurs, c'est aussi à lui qu'appartient l'harmonisation à quatre voix, faite pour être chantée, suivant l'usage anglais, du livre presque entier, quand l'harmonie d'un maître ne s'imposait pas. L'*Hymnal* se termine par un choix de chants latins, presque tous extraits de la Vaticane ou de l'édition de Solesmes, et dont la transcription et les harmonisations, bien soignées, comme rythme et comme tonalité, font le plus grand honneur à leur auteur. Nous y avons vu avec plaisir que M. Terry a bien transcrit en notes proportionnelles et en mesure l'*O filii* et l'*Adeste*, ce dernier, d'ailleurs, qui est un chant d'origine anglaise.

L'ouvrage est terminé par de copieuses tables des noms des auteurs, compositeurs, traducteurs.

Malgré le soin avec lequel elles ont toutes été établies, la table des hymnes latines renferme quelques erreurs : la mélodie de l'*Ave verum* ne peut être du XVIe siècle, puisqu'elle est donnée par des manuscrits du XIVe et du XVe ; l'original du *Laudes crucis* ne date pas de saint Thomas d'Aquin, mais d'Adam de Saint-Victor, un siècle

plus tôt ; enfin, la mélodie de la prose *Veni sancte* est du même temps que cette prose, c'est-à-dire du premier ou, au plus, du second quart du XIIIe siècle.

Somme toute, ce *Westminster Hymnal* est un intéressant ouvrage, que devront posséder tous ceux qui s'intéressent à la réforme du cantique moderne.

***

2. **Colección de Cánticos religiósos**, éditée par les Frères des Écoles chrétiennes, in-16 de 38 et 392 pages. Madrid, Bravo Murillo, 106 ; dépôt à Paris, Procure Générale, rue de Sèvres, 78.

A côté de l'*Hymnal* anglais, dont la régularité rythmique du *common time* et la majesté du choral sont une des grandes lois, il est vraiment intéressant de placer le très joli recueil que viennent d'éditer les Frères des Écoles chrétiennes à l'usage des pays de langue espagnole.

Il fut un temps où il était de mode de prendre la musique des « chers Frères » pour synonyme de vulgarité ou de platitude : ce temps est loin de nous. L'ordre fondé par saint Jean-Baptiste de la Salle compte d'excellents musiciens, et de leur Petit Noviciat jusqu'aux principaux de leurs Pensionnats, les Frères parcourent maintenant tout un cycle de pratique musicale, où, de l'unisson grégorien à la polyphonie des grands oratorios, rien bientôt ne leur sera étranger.

Cette collection nouvelle, nous l'avons dit, est pleine d'intérêt. Sans doute, comme dans le recueil anglais, plus haut analysé, quelques numéros ont dû être placés là pour satisfaire à des usages trop fortement ancrés. Mais, cela mis à part, la plus grande partie du livre est digne des meilleurs éloges. Le point de vue auquel se sont placés ses rédacteurs musicaux est différent de celui de M. Terry. Ici, la plupart des mélodies sont modernes. Bien entendu, l'école espagnole contemporaine y est largement représentée : F. Pedrell, Goicochea, Nemesio Otano, L. Millet, V. M. de Gibert, J. Civil y Castellvi (ces deux derniers, élèves de notre *Schola*), ont écrit un certain nombre de numéros, tous très caractéristiques. Les musiciens étrangers, français et italiens, ont également fourni leur quote-part.

Mais, si la somme la plus importante de ces cantiques est moderne, et d'un moderne d'excellente qualité, les auteurs de la *Colección* n'ont pas négligé les anciens. La liste des compositeurs, placée à la fin du livre, s'ouvre avec le nom imposant d'Alfonse le Sage, roi de Castille de 1252 à 1284, aux célèbres *cantigas* duquel ont été empruntées cinq mélodies ; et, en bien des pages, figurent d'anciens cantiques traditionnels des diverses provinces d'Espagne, dont plusieurs ont une couleur vraiment remarquable.

Nous assistons donc réellement à un renouveau du cantique religieux populaire : des recueils comme l'*Hymnal* de Westminster et la *Colección* espagnole en sont deux jalons les plus solides.

L. T.

L. Saint-Requier, Directeur des Chanteurs de Saint-Gervais, **82 interludes brefs**, chez Biton, à Saint-Laurent-sur-Sèvre, (Vendée).

Recueil de pièces très courtes, — certaines n'ont qu'une ou deux lignes — adaptées à la pratique de l'office par un compositeur avisé des nécessités très spéciales qui s'imposent aux accompagnateurs à l'orgue ou à l'harmonium. Ces versets sont groupés par tonalités, (les plus usuelles : *Ut*, *la*, *Sol*, *mi*, *Fa*, *ré*, *Ré*, etc., jusqu'à *ut* ♯ et *fa*) ; et bien qu'ils soient très faciles d'exécution, tous sont d'une très fine musicalité ; certains d'entre eux sont tout à fait bien « venus ». Ce recueil, joliment édité, rendra de grands services à ceux qui l'adopteront.

E. B.

A F., ancien maître de chapelle, **Guide pratique et populaire** *pour la bonne exécution du chant grégorien*, 2e édition, revue et augmentée ; in-8o de XXXI et 150 pages, Tournai, Desclée.

Deuxième édition d'un ouvrage paru en 1885, guide bien fait, et qui avait alors sa valeur. Mais, à l'heure actuelle, malgré les adjonctions dont l'auteur l'a enrichi, ce guide ne répond plus aux besoins, puisque ses règles sont « applicables à toutes les éditions », et qu'à ce dessein, M. A. F. a employé la notation carrée et vétuste qu'on ne réimprime plus, la Vaticane devenant la seule édition en usage. C'est dommage, car ce livre contient d'excellents préceptes.

M. A. F. a cru devoir consacrer cinq pages aux éditions néo-solesmiennes à signes dits rythmiques, sans s'apercevoir que l'un, au moins, de ces signes contredisait les règles très bonnes qu'il avait exposées par ailleurs.

Enfin, par un lapsus facile à corriger, l'auteur a placé, p. 78, comme un extrait de l'Édition typique Vaticane, le *Salve, Regina* des Oratoriens, naguère habillé « alla gregoriana » moderne dans l'édition de Solesmes, et qui, sous cette forme, n'a rien d'ancien ni de traditionnel.

H. N.

VIENNENT DE PARAITRE, œuvres recommandées :

Édition Biton :

Dom A. Deprez, *Cantus breviores*, à 3 v. ég. et orgue, pour les Saluts du Saint-Sacrement (*Cor Jesu, O Sanctissima Trinitas, Ecce Panis, Parce Domine*), partition 2,25, voix seules, 0,40 ; Dom A. Deprez, *Louanges divines*, français et latin, partition, 1,75 ; voix seules 0,25 ; F. Verhelst, *Missa in honorem B. V. Mariae*, 2 v. ég. et orgue ; Marcel Rouher, *3 offertoires sur des Noëls*, pour orgue, 1.75 ; F. de La Tombelle, *Stabat mater*, chœur et psalmodie à 3 v. mixtes (ou 2 v. ég.).

Édition Schwann :

Officium defunctorum. Supplementum, franco, 35 centimes. Ce sont les leçons nouvelles de l'office des morts du 2 novembre, *notées en entier*, et qu'on peut relier à la suite de l'office des défunts en grand format in-8o ; Fr. Matzerath : *Missa in honorem Sancti Sacramenti*, à 4 voix mixtes (sur le thème du choral de Cologne *Preis, o Zunge*), 1 fr. 70 ; Veith : *Litanies* de la Sainte Vierge, pour 2 ou 3 voix de femmes, avec orgue, 1 fr. 30 ; J. Plag : *Cinq hymnes au Saint-Sacrement*, pour 3 voix d'hommes et un dessus, 1 fr. 35 ; les mêmes existent avec accompagnement d'instruments à vent pour les processions extérieures (beaux chorals sonnant très bien) ; J. Plag : *Kirchliche Gesänge*, motets faciles et chantants *a cappella* et avec orgue, pour 3 voix d'hommes et un dessus, 2 fr. 60.

Édition Sénart et Roudanez :

Suite excellente et pratique des *Trios, Quatuors* et *Quintettes* anciens, publiés par J. Peyrot et J. Rebufat : de Corrette, *Margoton, l'Allure* (2 fr. 50 chacun) ; Corelli, *Sonate en ré mineur*, 1 fr. 75 ; Haendel, *Sonate en ré*, 2 fr. ; Vivaldi, *Sonate en mi*, 1 fr. 75.

Édition Bertarelli, pour les voix :

Boni, *Ave verum*, à 3 voix (S. 1, S. 2 et A., *ou* A. T. B), avec ou sans accompagnement, 0 fr. 50 ; Giorgini, *Caro mea*, à 2 voix égales et orgue, 0 fr. 50 ; Lazzarini, *Tantum ergo*, à 1 voix et orgue, 0 fr. 50 ; Montanari, *Bone Pastor*, à 1 voix et orgue, 0 fr. 50 ; Chiesa, *Tantum, O salutaris, O sacrum*, à 3 voix (A. T. B.), 1 fr. 50 ; C. Franco, 4 *hymnes : Salve, Joseph, Veni Creator, Iste Confessor, Adeste fideles* (ce dernier sur la mélodie traditionnelle), à 2 voix égales et accompagnement, 1 fr. 50 ; Bellando,

6 *Tantum ergo*, à 3 voix d'hommes et orgue, 1 fr. 50 ; Id., 3 *O salutaris*, à 1 voix et orgue, 1 fr. Toutes ces pièces sont faciles et de bon effet.

Pour l'orgue ou l'harmonium :

Bottazzo : *60 pièces pour harmonium*, seconde édition de cet *excellent* recueil, l'un des meilleurs parus en Italie, 5 fr.; Bambini : *15 Pièces faciles*, 2 fr.; Carabella : *Prélude pour orgue*, de caractère trop contourné et trop symphonique pour cet instrument, 0 fr. 75.

A la *Revue du chant grégorien*, « petites feuilles » nos 74, 75, 76, contenant des chants de l'Ordinaire de la Messe : Messe *Cunctipotens* pour les doubles; *Orbis factor* pour les dimanches; messes des dimanches et des féries de l'Avent et du Carême, avec la traduction française interlinéaire des paroles.

VIENT DE PARAITRE, en souscription :

Cours et conférences de la Semaine liturgique (Maredsous, août 1912).

D. C. Marmon : *Le symbolisme des deux Testaments.* — Chanoine A. Calippe : *Les psaumes dans la vie de l'Église et dans la vie du chrétien.* — D. E. Vandeur : *La croix et l'autel.* — D. L. Beauduin : *Les notes de la liturgie.* — D. F. Cabrol : *Les stations romaines et les grandes basiliques : les fêtes locales à Rome.* — G. Kurth : *La liturgie et le peuple.* — Chanoine Douterlungne : *L'influence sociale de la liturgie.* — Abbé Grégoire : *La liturgie et l'enseignement de la religion.* — Abbé Tissier : *La liturgie paroissiale.* — Abbé Brassart : *La participation des fidèles à la vie liturgique ; le chant collectif.* — D. A. Deprez : *La musique d'orgue et les organistes.* — D. Besse : *Du particularisme dans la piété.* — D. I. Ryelandt : *Bréviaire et méditation*, etc. Volume d'environ 350 pages in-8o. Prix : 3 fr. 50. Une fois le volume paru, le prix sera porté à 5 francs. Le volume ne sera pas réimprimé.

Pour souscription, envoyer une simple carte avec adresse bien lisible au Directeur de la librairie de l'abbaye de Maredsous, par Maredret (Belgique).

La REVUE DES REVUES est reportée au numéro de Février.

VARIÉTÉS

Les néo-gallicans contre Pie X

Sur la prononciation romaine du latin

A peine publiée, la Lettre du Souverain Pontife à Mgr l'archevêque de Bourges, sur la prononciation du latin, a soulevé les objections intéressées, au fond toutes politiques, des libéraux modernistes. Il fallait s'y attendre. Chacun des actes de Pie X rencontre l'hostilité de ces murmurateurs endurcis qui, se flattant d'être le « nombre », sont aussi les ignorants. Mais ces ignorants ont des avocats très habiles, trop habiles : les agents de la secte qu'effraye la renaissance catholique.

La grande habileté des contradicteurs de Pie X, à propos de la prononciation romaine du latin qu'il préconise, c'est de le travestir en serviteur d'un modernisme utilitaire avantageux pour les Italiens, cependant qu'ils reprennent, eux, le froc usé d'un certain traditionalisme français, mesquin, tout juste gallican et âgé de quelque deux cents ans.

Cette façon de prêter à Pie X le goût d'une nouveauté qu'on se hâte de ramener à une « question de commodité et de sentiment » est proprement édifiante. Elle permet de mesurer la haine que, par exemple, un Julien de Narfon a vouée à la personne comme au pontificat de Pie X, dont les actes visent et atteignent précisément ces nouveautés d'hier ou d'aujourd'hui que deux ou trois siècles de décadence n'ont pas rendues respectables.

Même « incontesté jusqu'en l'an de grâce 1912 », l' « enseignement » d'une erreur est une erreur. Mais la vérité attestée par la tradition, qui est vivante, est, Dieu, merci ! un peu plus ancienne.

Dans sa lettre du 10 juillet dernier à Mgr l'archevêque de Bourges, le Souverain Pontife rappelle que « la prononciation du latin est intimement liée à celle de la restauration du chant grégorien. » C'est le centre de la question. Pie X précise : « L'accent et la prononciation du latin eurent une grande influence sur la formation mélodique et rythmique de la phrase grégorienne et, par suite, il est important que les mélodies soient reproduites dans l'exécution de la manière dont elles furent artistiquement conçues à leur origine. » « Enfin, continue le Saint-Père, la diffusion de la prononciation romaine aura encore cet autre avantage, comme vous l'avez fort bien remarqué, de consolider de plus en plus l'œuvre de l'unité liturgique en France, unité accomplie par l'heureux retour à la liturgie romaine et au chant grégorien. »

Il est impossible d'être plus clair. Le vœu de Pie X a pour objet *l'unité liturgique*, et de celle-ci, les néo-gallicans, au service de la secte, n'ont cure : ils sont muets sur la liturgie romaine comme sur le chant grégorien. Ce n'est pas par inadvertance. Leur tactique est admirable. Elle commande une double feinte, ou plutôt un mouvement de l'esprit en deux temps qui dépasse ou n'atteint pas la question posée. Il la dépasse s'il se porte vers la prononciation originelle du latin, celle du temps de « Kikéro », au sujet de laquelle règne une grande incertitude, mais qui

pourrait faire l'objet d'une réforme *scientifique* laissée à l'initiative des philologues du jour. Le point de vue des savants n'est pas celui de Rome. Il ne l'atteint pas si, archéologie à part, mais demi-tradition retenue, il pose en thèse les caractères soit-disant fixés d'une langue soit-disant morte, connue telle par nos pères, qui avaient eu le malheur de laisser périr bien des choses, notamment la tradition universelle, au moyen âge, du chant dit grégorien, — ce qui suffit à réduire l'autorité d'un « enseignement incontesté » peut-être « jusqu'en l'an de grâce 1912 », mais à coup sûr contestable et contesté aujourd'hui que ses lacunes ne font plus doute.

Le parti pris des modernistes de fixer à son origine cicéronienne ou à son terme en France la prononciation du latin n'est pas seulement le parti pris de l'immobilité, étonnant chez des dévots de l'évolution, mais encore celui d'ignorer les phases d'une évolution marquée par l'union intime du latin et du chant-type de l'Église, aujourd'hui restauré. « L'intégralité de ses caractères primitifs manque au chant grégorien restauré », objectent ses adversaires. Soit. Mais l'argument vaut pour toute œuvre — poème, chant, cathédrale ogivale — transmise et conservée comme une expression vivante par une humanité qui se perpétue et qui interprète, mais en subissant la marque du temps, que ses apports successifs révèlent. En art, le sentiment marqué d'une époque n'efface nullement l'essentiel des caractères d'un style qu'elle entend faire vivre ou revivre. A plus forte raison quand cet art et ce style ont le support magnifique d'une liturgie vivante par la tradition continuée de ses actes.

Remarquons-le, la liturgie catholique et, dans son unité, la liturgie romaine embarrassent beaucoup les contradicteurs du Pape. Les plus intelligents comprenaient que l'héritage gallican est grevé d'un passif établi depuis longtemps, et qu'il n'en reste rien d'assez solide pour étayer la cause perdue du libéralisme. Seulement, un fait nouveau est venu raviver l'espoir de leur politique : le *nationalisme* leur prête maintenant l'aimant puissant, capable d'en rapprocher les débris pouvant, désormais, figurer l'avoir d'une tradition qui n'était plus guère qu'un fonds de routine. Ils favoriseront ce magnétisme, et, la magie des mots aidant et aussi le courant des habitudes, le corps inerte, mais recomposé avec patience, du particularisme français reprendra vie. Pie X a deviné l'artifice. Son souci de « consolider de plus en plus l'œuvre de l'unité liturgique en France, unité accomplie par l'heureux retour à la liturgie romaine et au chant grégorien » en témoigne suffisamment.

Pie X désigne des sources de vie ; ses contradicteurs invoquent la durée de la mort. Le signe *moins* en est le symbole. C'est au XVIe siècle qu'apparaissent les symptômes graves d'une anémie qui atteint à la fois le latin d'église et le plain-chant, et dont toutes les conséquences se déroulent au cours des siècles suivants. Des exigences de la prosodie et de la quantité, les modernistes du temps tirent d'abord un système. Ils en font vite un instrument de torture à l'usage du chant grégorien. Ils lui appliquent la question sans douceur, afin d'en réduire ce qu'ils nomment ses « barbarismes ». Le Concile de Trente doit réagir. Mais la croisade des raisonneurs l'oblige à des demi-mesures qui aboutissent à l'Édition Médicéenne, étalon de celle de Ratisbonne dont les Bénédictins seuls viendront à bout, sous le pontificat de Léon XIII.

Tout naturellement, l'opposition actuelle met en avant cette question de la prosodie, dont la quantité est une des faces. Elle parle aussi de l'accent. Et le souci serait louable si ceux qu'un latin correct préoccupe voulaient bien entrer dans les rues de Rome, insistant sur l'union intime et ancienne du latin et du chant grégorien. « L'accent et la prononciation du latin eurent une grande influence sur la formation mélodique et rythmique de la phrase grégorienne, et, par suite, il est important que ces mélodies soient reproduites dans l'exécution de la manière dont elles furent artistiquement conçues à leur origine. » Quel phare gênant pour leur ombre ! Que vaut leur soin d'isoler le latin du chant ? Et, s'ils consentent à éclairer leur lanterne, à examiner l'un en fonction de l'autre, que valent alors leur latin et leur chant ? — Ils valent d'avoir sévi à peu près trois siècles, au cours desquels l'accent du latin s'est perdu, comme s'est évanouie la grâce de l'antique mélodie, détrônée par une polyphonie lourde, bientôt réduite à un placage d'accords aussi secs que

s'avéra déliquescente l'autre souveraine, la mélodie du plain-chant dit « musical ».

Un hommage à Du Mont qui composa de belles messes en plain-chant musical, les *Messes royales*, populaires en France, ne déplace pas ce point d'histoire. Le Du Mont authentique a son charme ; mais l'authentique plain-chant des maîtres grégoriens est empreint d'une gravité douce qu'il n'égale pas. *Diatonique*, le chant grégorien est mâle, avec une franchise qui ménage tous les liens du rythme ; au contraire, l'enveloppement *chromatique* participe d'une faiblesse, faite de réticence, de mièvrerie, d'apprêts, qui composent au plain-chant musical une physionomie femelle.

Maintenant, il y a Du Mont, et Du Mont. La version originale de ses messes est délaissée ; l'intonation, le rythme, la coupe mélodique, ont subi des modifications qui laissent à peine deviner le style du grand siècle. Ce style-là importerait, si l'on voulait affirmer une tradition : la tradition du *plain-chant musical*. Qu'on essaie donc d'y revenir sans susciter les beaux cris des ennemis de tout « archaïsme » ! Preuve qu'en droit, le plain-chant « musical », né dans l'âge moderne, a des titres authentiques qui ne comptent plus pour les néo-gallicans, bornés, en fait, à ce qui en est la contrefaçon. La contrefaçon répandue aujourd'hui vaut qu'on s'y arrête. Sortie des travaux de la Commission de Reims (1851), et telle qu'elle figure dans l'Édition de Reims et Cambrai, reproduite ailleurs, elle révèle un Du Mont solennel, comme il convient, mais guindé, compassé, dépourvu de la majestueuse aisance du grand siècle. Habillée à la grégorienne (quant au mode) et ramenée au plain-chant pur, qui est l'impur (par la démarche), la mélodie de Du Mont acquiert tout juste la raideur, l'allure pesante, le tour uniforme, le style incolore contre quoi protestent justement les grégorianistes. C'est ce Du Mont hybride, tout arbitraire, marqué d'incertitude et qui varie encore de diocèse à diocèse, que la routine, en France, continue d'imposer aux lutrins, aux maîtrises et aux fidèles mis en garde, d'autre part, contre le « spectre » grégorien.

Même relatifs, les caractères traditionnels du chant grégorien restauré sont un peu plus respectables. Ils restituent à l'accent latin toute sa valeur et à la mélodie son élasticité rythmique. Ils tranchent sur ceux du plain-chant amorphe et inerte. Quant à la prosodie « rationnelle » dont la Renaissance fit une loi stricte, ils lui opposent celle que se subordonne le mélisme grégorien, né d'un sentiment qui a ses raisons. Ces raisons, cette raison contemporaine des monuments grégoriens échelonnés sur la pente historique du moyen âge, a moins varié que la qualité des produits scholastiques dont les modernistes font hommage à « leur » tradition.

Tradition étrangement mêlée. On y trouve beaucoup de choses, notamment l'acquisition des formules protestantes du *choral* qui nourrissent encore la basse polyphonie sans cesser d'asservir la note et l'accompagnement note contre note du lourd plain-chant — et aussi ces emprunts au style profane attestés par l'intonation, l'accent et la cadence du chant des moindres « motets ».

Si tant de mélodies d'église accusent le théâtre, quand ce n'est pas la raideur luthérienne ou le plus plat des formalismes, comme ces cantiques vulgaires, c'est à l'esprit *séculariste* qu'elles le doivent. Par sécularisme, définissons, sans injustice, ces raisons « de commodité et de sentiment » que les modernistes osent prêter au Pape.

Par « commodité et sentiment », les antiromains progressistes ont adopté tous les modes et toutes les modes en faveur à chaque époque. A la tonalité ecclésiastique du plain-chant fondé sur les huit modes ou *Octockos* grec, ils substituaient jadis la tonalité *majeure* et *mineure* : diatonique, la mélodie de plain-chant devenait chromatique. En même temps, la notation *proportionnelle*, répondant au besoin de fixer les valeurs de durée, achevait sa métamorphose « musicale ». Sentiment de l'oreille ou commodité pour l'esprit, il est certain qu'on touche ici la cause d'avatars fâcheux pour la mélodie traditionnelle. Ceux qui, n'en éprouvant aucun regret, s'obstinent au contraire à plaider la cause du vice, sous prétexte qu'il appartient, comme le péché, à notre héritage, devront toujours expliquer comment, voici

soixante ans, la tradition et l'oreille se sont mises d'accord pour restaurer la tonalité ecclésiastique jugée indispensable, à son tour, à la mélodie « musicale » du plain-chant de Du Mont.

Par quoi entendrait-on balancer l'effet de cette régression indiscutable, doublée d'illogisme ? — Par le prestige des règles, toujours impératives, de la mesure ou de la métrique ? Mais s'il s'agit du latin tout seul, on avoue le déchet que les règles tyranniques n'ont pas évité. Censé « mort » ou jugé vivant, ce latin du siècle serait tout de même un moribond. Ce n'est plus qu'une loque misérable. La *prosodie* comme l'*accent* auraient souffert au point que l'urgence de régénérer l'un et l'autre devrait faire différer toute réforme concernant la prononciation. C'est le langage que tient l'un des syndics de la « susceptibilité nationale ». Retenons-le.

Le déchet n'est pas moindre s'il s'agit du latin marié au plain-chant. Longues, brèves ou communes, les syllabes du mot latin associé à la note restent comme dispersées. Il leur manque un lien : il manque au mot qu'elles constituent mal « l'unité rythmique produite par le moyen de l'accent ». Pourtant, cet accent, la note doit posséder le signe marquant sa valeur. Sans doute. Mais l'accent latin, naturellement *bref* et *intense*, est marqué, dans le plain-chant, par *l'allongement* de la note. Est allongée de même toute note marquée dans un groupe par une *élévation* ou occupant un sommet dans la mélodie. C'est confondre à plaisir les notions d'intensité et d'acuité avec celles de quantité et de durée.

Les mensuralistes du plain-chant, esclaves de la quantité latine qui, supposent-ils, le conditionne absolument, ne sont pas convaincus de leur erreur. De quel marteau fera-t-on usage pour leur démontrer le mouvement et leur marquer les temps du rythme que ceux de la mesure faussent si souvent ? Pourris sont les piquets de la mesure *musicale* auxquels ils se cramponnent. Et la quantité mathématique n'est qu'une parade d'école. La réalité est plus forte. Elle n'admet pas la règle boiteuse qu'entravent ses artifices et ses fictions. A cette catégorie appartiennent l'accent allongé comme la notation proportionnelle. Il faut leur préférer la proportion juste et l'accent tout court. Ni l'un ni l'autre n'ont persisté dans l'économie du latin issu des beaux systèmes de la Renaissance, et leur absence caractérise autant le plain-chant courant : de là son inexpression, A cela, à ces effets de décomposition générale, ont abouti la « commodité » et le « sentiment » des novateurs rationalistes progressistes. On comprend la tournure de leur esprit qui doit se plaire à cette symétrie du latin « langue morte » faisant vis-à-vis au défunt chant grégorien. Ils nomment : mort, les signes matériels qu'ils ne comprennent plus, dont leur tradition a tiré une caricature misérable ; nous nommons : vie, le *spirituel* inscrit dans les mêmes signes traditionnels parfaitement déchiffrables dans leur ensemble et très intelligibles à notre temps.

Parce que leur tradition est maintenant jugée, une évolution décrite par eux n'a aucune valeur. Celle de la prononciation du latin leur interdit de raisonner sur ses origines. Il a suffi de préciser leur point d'arrivée à cet égard. Les champions gallicans peuvent nommer force un épuisement que tout dénonce, on traduira : force d'inertie. On ne voit pas les droits d'une léthargie qui est un fait. Le nationalisme n'y changera rien. Quant aux droits du latin primitif antérieur à l'époque grégorienne, ils sont si problématiques, en l'état de la science, que mieux vaut n'en pas parler. En fait, le latin des origines intervient pour embrouiller la question, à la manière d'une revendication de Celtes contre Romans, en l'espèce pour faire échec à la Rome catholique postérieure à la Rome païenne, qui a toutes les sympathies des exégètes juifs ou judaïsants.

Dans l'incertain comme dans le certain, la thèse du particularisme français manque de vigueur, mais non pas d'astuce. Les « principes » qu'elle désigne comme ses points d'appui s'opposent bien au « raisonnement de circonstance », prêté à Pie X et à ceux qui Le suivent. Et comme l'on comprend le défi lancé de cette position centrale à ces « autres motifs non mentionnés, » que nos politiques bien d'aplomb découvrent tout au fond de l'esprit des catholiques acquis à la réforme ! Ne voyez-vous pas que la périphérie du sujet où se tiennent ceux-ci les oblige à dissimuler

des raisons trop faibles, sans aucune portée ? Il n'y a donc qu'à les rejoindre sur le seul terrain où ils fassent figure : le terrain *utilitaire*. On se représente, dès lors, toutes les utilités en présence, et avec quelle force apparente le contingent bien aligné des arguments modernistes avance contre la réforme inopportune : enseignement des collèges, règle universitaire, omnipotence de l'État, qui détient diplômes et places, ouvrent une série de considérations qui s'étendent naturellement aux sacro-saintes « habitudes » et même aux « goûts » non moins respectables « du clergé ou des fidèles ». Auprès des avantages positifs de ce concordat quand même, qu'est-ce que « la joie que nous éprouverions à prononcer le latin comme le fait le Pape » ? Une satisfaction platonique. Voilà comment jugent les réfractaires, qui ne se privent pas d'un certain cynisme. La « tradition de nos pères » peut les couvrir ; piètre façade, elle ne cache pas la spéculation. Facilité, moindre effort, goûts et habitudes doivent concourir au maintien d'une constitution dressée contre la souveraineté romaine que le modernisme veut abattre. Adoptés en France, le régime grégorien comme la liturgie romaine ruineraient par la base cette politique dont les brèches sérieuses datent de la Séparation. Il est urgent que le bon ciment la préserve. De là cet appel aux « susceptibilités nationales » et aux bas intérêts dont on escompte la réaction. De là ces propos à l'adresse de Pie X « serviteur des Italiens » ou ceux — contradictoires, notons-le — « des frères de Lorraine et d'Alsace » qu'horripile la prononciation « à la prussienne » du latin. De là, toujours, l'usage — que prohibe la liturgie — des paroles françaises, substituées plus que de raison aux paroles latines pour le chant populaire à l'église. De là toutes ces formes d'une agitation autonomiste pour laquelle musiciens, lutrins, éditeurs, publicistes, sont mobilisables, de même, hélas ! qu'une fraction du vieux clergé qui ne voit pas, sous cette trame, la main maçonnique.

L'*Espéranto* est un idiome grossier, sans doute ; il suffit néanmoins que soient patentes la faveur et les subventions qu'on lui accorde pour que l'importance du latin unifié, *à la romaine*, n'échappe plus à nul catholique tant soit peu réfléchi. Nie-t-on cette importance ? L'état de choses maintenu, la langue théologique des conciles, des congrès, dont l'usage peut s'étendre aux réunions de pèlerinages, s'entendra, pour le clergé et les fidèles qui l'ont appris, d'autant de façons qu'il y a de peuples ; le patois des cosmopolites, lui, ignorera les frontières ! Voilà le symptôme. A lui seul, il expliquerait la guerre au latin, en général, et au latin *à la romaine*, en particulier. Tout particularisme dans l'Église doit servir la secte. L'expérience a condamné le statut libéral que les gallicans ont mis à l'origine de leurs pratiques. Latin, chant, liturgie à la française, avec ce qu'ils enfermaient de politique et recèlent encore d'extra-religieux, ont livré et livreront de nouveau l'Église et les fidèles de France au génie malfaisant du schisme, dont le procédé est toujours le même : il ne triomphe qu'en effaçant les caractères les plus précieux de la tradition. Celle qui inspire les réformes de Pie X, sortant les catholiques de l'enlisement, les gardera sans doute d'un nouveau glissement vers le protestantisme — aujourd'hui modernisme — préface de l'absorption juive. Sur la pente logique des idées et des choses qui mènent les hommes, les gallicans optimistes, très malveillants pour Rome et le Pape, feront bien de veiller à leur équilibre.

ALBERT DÉRIOT.

Le Gérant : ROLLAND.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Supplément à LA TRIBUNE DE St-GERVAIS. — Janvier 1913.

ADESTE FIDELES(*)

Chant de Noël harmonisé polyphoniquement

CHŒUR A QUATRE VOIX MIXTES "A CAPELLA"

BOSTON PUBLIC LIBRARY

N° 133

JULES MEUNIER
Maître de Chapelle de la Basilique Sainte Clotilde, à Paris

p En dehors.

SOPRANI.

1e STROPHE A - dé - ste fi - dé - les,
2e En, gré - ge re - lí - cto,
3e AE - tér - ni Pa - rén - tis
4e Pro nó - bis e - gé - num,

pp

ALTI.

1e STROPHE A - dé - ste fi - dé - les,
2e En, gré - ge re - lí - cto,
3e AE - tér - ni Pa - rén - tis
4e Pro nó - bis e - gé - num,

pp

TÉNORS.

1e STROPHE A - dé - ste fi - dé - les,
2e En, gré - ge re - lí - cto
3e AE - ter - ni Pa - rén - tis
4e Pro nó - bis e - gé - num,

pp

BASSES.

1e STROPHE A - dé - ste fi - dé - les,
2e En, gré - ge re - lí - cto,
3e AE - tér - ni Pa - rén - tis
4e Pro nó - bis e - gé - num,

SOP.

lae - ti, tri - um - phán - tes: Ve - ní - te, ve - ní - te in Bé - thle -
hú - mi - les ad cú - nas Vo - cá - ti pa - stó - res ap - pró - pe -
splendó - rem æ - tér - num Ve - lá - tum sub cár - ne vi - dé - bi -
et foé - no cu - bán - tem Pí - is fo - ve - á - mus am - plé - xi -

ALT.

tri - um - phán - tes: Ve - ní - te in Bé - thle -
ad cú - nas pa - stó - res ap - pró - pe -
splen - do - rem Ve - lá - tum vi - dé - bi -
foé - no cu - bán - tem fo - ve - á - mus am - plé - xi -

TEN.

tri - um - phán - tes: in Bé - thle -
ad cú - nas ap - pró - pe -
splen - dó - rem vi - dé - bi -
foé - no cu - bán - tem am - plé - xi -

BAS.

tri - um - phán - tes in Be - thle -
ad cú - nas ap - pró - pe -
splen - dó - rem vi - dé - bi -
foé - no cu - bán - tem amplé - xi -

(*) La version donnée ici du chant de *l'Adéste fidéles* est considérée comme plus conforme à la tradition et à l'esprit liturgique.

Propriété de l'Auteur.

SOP. *rf*

_ em: Ná _ tum vi _ dé _ te Ré _ gem An _ ge _
_ rant: Et nos o _ ván _ ti grá _ du fe _ sti _
_ mus: Dé _ um in _ fán _ tem, pán _ nis in _ vo _
_ bus: Sic nos a _ mán _ tem quis non re _ da _

ALT. *poco rf*

_ em: Ná _ tum vi _ dé _ _ te Ré _ gem
_ rant: Et nos o _ ván _ _ ti grá _ du
_ mus: Dé _ um in _ fán _ _ tem, pán _ nis
_ bus: Sic nos a _ mán _ _ tem quis non

TÉN. *poco rf*

_ em: Ná _ tum vi _ dé _ te Ré _ gem An _ _ ge _
_ rant: Et nos o _ ván _ ti grá _ du fe _ _ sti _
_ mus: Dé _ um in _ fán _ tem, pán _ nis in _ _ vo _
_ bus: Sic nos a _ mán _ tem quis non re _ _ da _

BAS. *poco rf*

_ em: Ná _ tum vi _ dé _ te Ré _ gem An _ ge _
_ rant: Et nos o _ ván _ ti grá _ du fe _ sti _
_ mus: Dé _ um in _ fán _ tem, pán _ nis in _ vo _
_ bus: Sic nos a _ mán _ tem quis non re _ da _

SOP. *p*

_ ló _ rum:
_ né _ mus:
_ lú _ tum:
_ má _ ret?
Ve _ ní _ te, a _ do _ ré _ mus, ve _ ní _ te, a _ do _

ALT. *p* *pp*

An _ _ ge _ ló _ _ rum:
fe _ _ sti _ né _ _ mus:
in _ _ vo _ lú _ _ tum:
re _ _ da _ má _ _ ret?
Ve _ ní _ te,

TEN. *pp*

_ ló _ _ rum:
_ né _ _ mus:
_ lú _ _ tum:
_ má _ _ ret?
Ve _ ní _ te, a _ do _ ré _ mus,

BAS. *pp*

_ ló _ _ _ rum:
_ né _ _ _ mus:
_ lú _ _ _ tum:
_ má _ _ _ ret?
Ve _ _ ní _ te,

SOP. *cresc.* *rit.*

_ ré _ mus, ve _ ní _ te a _ do _ ré _ mus Dó _ mi _ _ num.

ALT. *cresc.* *rit.*

ve _ ní _ te, a _ do _ ré _ mus Dó _ _ _ mi _ num.

TÉN. *cresc.*

ve _ ní _ te, a _ do _ ré _ mus Dó _ _ _ mi _ num.

BAS. *cresc.* *rit.*

ve _ ní _ te, a _ do _ ré _ mus Dó _ _ mi _ num.

SOP. *f* *p*

Ná _ tum vi _ dé _ te Ré _ gem An _ ge _ ló _ rum:
Et nos o _ ván _ ti grá _ du fe _ sti _ né _ mus:
Dé _ um in _ fán _ tem pán _ nis in _ vo _ lú _ tum: Ve _
Sic nos a _ mán _ tem quis non re _ da _ má _ ret?

ALT. *f*

Vi _ _ _ dé _ te Ré _ gem An _ ge _
Et _ _ _ _ _ _ nos _ grá _ du fe _ sti _
Dé _ _ _ um _ pán _ nis in _ vo _
A _ _ _ mán _ tem quis non re _ da _

TÉN. *f*

Vi _ _ dé _ _ te _ _ _ Ré _ _
Et _ _ _ nos _ _ fe _ sti _ né _ _
Pán _ _ nis _ _ in _ vo _ lu _ _
Quis non _ _ re _ da _ má _ _

BAS. *f*

Vi _ _ dé _ te _ Ré _ _
Et nos _ fe _ sti _ né _ _
Pán _ _ nis _ in _ vo _ lú _ _
Quis non _ re _ da _ má _

SOP. — cresc. — f

_ ní _ te a _ do _ re _ mus, ve _ ní _ te, a _ do _ ré _ mus, ve _

ALT. — p — pp — cresc. — f

_ ló _ _ rum:
_ né _ _ mus:
_ lú _ _ tum:
_ má _ _ ret?

Ve _ ní _ te, a _ do _ ré _ mus, ve _

TÉN. — pp — cresc. — f

_ gem:
_ mus:
_ tum:
_ ret?

Ve _ ní _ te, a _ do _ ré _ mus, vé _

BAS. — pp — cresc. — f

_ gem:
_ mus
_ tum:
_ ret?

Ve _ ní _ te, a _ do _ ré _ mus, ve _

BOS PUB LIB

SOP. — rit.

_ ní _ te, a _ do _ ré _ mus Dó _ mi _ num.

ALT. — rit.

_ ní _ te, a _ do _ ré _ mus Dó _ mi _ num.

TÉN. — rit.

_ ní _ te, a _ do _ ré _ mus Dó _ mi _ num.

BAS. — rit.

_ ní _ te, a _ do _ ré _ mus Dó _ mi _ num.

Dix-neuvième Année N° 2 Février 1913

LA TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue avec Supplément et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. 10 fr.
Union Postale (autres pays). 11 fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (Ve)

14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Supplément ni Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves. 6 fr.
Union Postale. 7 fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

*L'*Antiphonaire Vatican. . . . . Amédée Gastoué.
Nouvelles musicales ; Nécrologie (E. Tinel). . . . . Charles Martens.
Le Messie *de Haendel* (fin). *Textes de l'Oratorio*. . . . . Félix Raugel.
Chronique des Concerts. . . . . Eug. Borrel.
Bibliographie : L'Année musicale. . . . . G. Allix.
Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin, *d'Arnold Schering*. . . . . Michel Brenet.
Ouvrages divers : Les Revues ; articles à signaler. . . . La Rédaction.
Variétés : La musique d'orgue et les organistes (*à suivre*). Dom A. Deprez.

L'Antiphonaire Vatican

Il y a deux mois, nous avions annoncé l'apparition imminente de l'Antiphonaire Vatican, si attendu ! De fait, le volume a été approuvé le 8 décembre, fête de l'Immaculée-Conception, mais la mise au point typographique demandant encore quelques soins, l'Antiphonaire fut achevé d'imprimer le 20 décembre, et les premiers exemplaires en feuilles, non brochés, nous parvinrent pour la fête de Noël. Dès la semaine suivante, la Typographie Vaticane achevait le brochage du volume, et l'expédiait aux libraires des divers pays. A l'heure où paraîtra ce numéro de la *Tribune*, tous ses lecteurs auront déjà pu tenir en mains et étudier l'Antiphonaire typique, édition de Rome, en attendant l'une de ses reproductions, sous forme d'Antiphonaire complet, de Vespéral, ou autrement.

L'Antiphonaire Vatican est le pendant du Graduel, paru en 1908. C'est un antiphonaire diurnal, c'est-à-dire contenant le chant de tous les offices du jour : Laudes, Prime, Tierce, Sexte, None, Vêpres et Complies, pour tous les jours de l'année. Jamais, depuis le haut moyen

âge, le livre du chant de l'office ne fut établi avec autant de soin, et sa correction est plus achevée que ne le fut celle du Graduel. Il est cependant un point sur lequel, on le sait depuis deux ans, la Commission Pontificale et les Bénédictins, rédacteurs de l'Antiphonaire, ont dû capituler : le volume avait été préparé pour redonner à l'usage le « texte antique » des Hymnes ; déjà plus de 200 pages étaient imprimées avec ce même texte, lorsque des protestations nombreuses, répétées et autorisées, forcèrent l'autorité ecclésiastique à revenir sur ce qui était fait, pour conserver le texte usuel : on dut recommencer. Puis, au moment où tout était remis en bonne voie, la Commission spéciale du Psautier ayant terminé ses travaux, la publication du nouveau Psautier et la promulgation de la bulle *Divino afflatu* remirent encore une fois sur le chantier l'Antiphonaire, qui devait tout naturellement cadrer avec l'office réformé par Pie X.

Ces retards furent plutôt profitables à l'œuvre de restauration du chant grégorien : paru il y a deux ans, comme il devait l'être, l'Antiphonaire n'eût pas été si attendu ; pendant ce temps, les livres caducs ont continué à s'user, la réforme grégorienne s'est accrue dans d'incroyables proportions ; les esprits y sont plus que jamais préparés ; la mise en vigueur, enfin, des nouvelles rubriques, avec les changements qu'elles entraînent dans l'ordre des chants, offre tout naturellement l'occasion, amène la nécessité, même, de se servir de l'Antiphonaire nouveau.

*
* *

L'Antiphonaire Vatican, de même format que le Graduel, comprend xx, 776, [222], 98* et 48 pages contenant successivement : décret d'approbation, calendrier et prière avant et après l'office ; Ordinaire de l'Office, Propre du Temps et Propre des Saints ; Commun des Saints et supplément, avec Laudes et Vêpres des défunts ; les Tons communs suivis d'un petit appendice, et des Tables ; enfin, les hymnes en texte antique, pour les églises qui s'en servent ou qui en obtiendront l'autorisation.

Dom Pothier et ses confrères, en achevant le livre, ont fait revivre les deux vocables principaux sous lequel on l'a désigné au cours des siècles. Le « faux-titre » porte :

LIBER ANTIPHONARIUS
pro diurnis horis,

Et le titre, en noir et rouge :

ANTIPHONALE
SACROSANCTAE
ROMANAE ECCLESIAE
PRO DIURNIS HORIS
SS. D. N. PII X. PONTIFICIS MAXIMI
jussu
RESTITUTUM ET EDITUM.

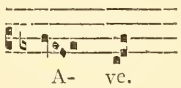
L'Antiphonaire, dans sa physionomie liturgique, présente évidemment les mêmes caractéristiques que le nouveau Psautier, mais, *seul* des livres d'église, il contient tous les offices ordonnancés suivant les nouvelles Rubriques, et en conformité avec les décrets qui, au long de l'année 1912, en ont réglé l'application.

On y trouve donc, par exemple, les nouvelles antiennes et le nouveau suffrage des Vêpres du dimanche, un ton spécial pour les psaumes des petites heures et des complies du 2 novembre, innovations de Pie X, et, à leur place, les diverses fêtes secondaires de la Sainte Vierge et des saints qui ont été changées de jour.

Le texte des anciens offices avait peu souffert : aussi trouvera-t-on, dans l'Antiphonaire, moins de variantes de paroles, par rapport au Bréviaire, qu'il n'y en a dans le Graduel, par rapport au Missel.

Cependant on peut constater la présence de *dicit Dominus*, pour le temps depuis la Septuagésime, à la fin de certaines antiennes terminées en d'autres temps par *alleluia,* telle l'*Estote fortes* des deuxièmes vêpres des Apôtres; ou encore la variante *dicite Deo in aeternum*, pour la même raison, à la fin du *Sacerdotes Dei* de l'office d'un Confesseur Pontife, etc. Mais les communs, on le sait, sont désormais d'un usage excessivement rare. Plus dignes de remarque sont les textes remis à leur place, comme la curieuse (et énigmatique) antienne de la fête de saint Laurent : *Laurentius ingressus est,* ou bien, avec la suppression du mot *caelorum*,—et l'orthographe *Anachor*[i]*tae,*—la ponctuation de l'antienne *Angeli* des premières vêpres de la Toussaint. On y lisait jusqu'ici... *Apostoli, omnes Christi Martyres ;* on a restitué... *Apostoli omnes : — Christi Martyres*, lecture que souligne d'ailleurs la mélodie.

Au point de vue musical, le chant des offices avait moins souffert que le chant de la Messe. Mais, là encore, par le rétablissement d'anciennes versions et la remise en honneur de mélodies oubliées, l'Antiphonaire Vatican aura une physionomie très caractéristique. Je citerai, au hasard des premières, le début original de l'*Ave regina,* qui était d'ailleurs resté en usage en quelques églises :



Également, ce qui semblera une nouveauté à beaucoup de personnes, l'Antiphonaire Vatican donne en entier le chant des Vêpres du Jeudi et du Vendredi saints.

Dans le second ordre d'idées, il faut signaler les nombreuses mélodies pour les hymnes : il y en a trois pour le *Lucis Creator*, cinq pour le *Te lucis* ordinaire, plus un ton spécial pour chaque temps de l'année, deux pour les hymnes de saint Jean-Baptiste et des saints Pierre et Paul, huit pour l'*Iste confessor*, cinq pour l'*Ave maris stella*, etc.

Les *Toni communes,* qui ne devaient contenir que des extraits du *Cantorinus*, reproduisent cet opuscule presque intégralement. Comme

il n'a pas été réimprimé et qu'il est épuisé depuis assez longtemps, ceux qui n'ont pu se le procurer l'auront donc dans l'Antiphonaire.

Enfin un appendice contient, avec le chant solennel du *Te Deum*, la version simple qui sera accueillie avec faveur en France, seul pays à peu près, d'ailleurs, où cette version, — avec bien des variantes ! — soit en usage. A la suite, le chant de l'antienne *Veni sancte*, le double texte du *Veni Creator* et les Litanies des Saints.

On aura remarqué que l'Antiphonaire Vatican ne contient aucun chant pour ce qu'on nomme chez nous : « saluts ». Effectivement, les lecteurs de la *Tribune* savent que cette dévotion est a-liturgique, et que, à part nos usages français à ce sujet, elle n'existe pas au point de vue canonique. Divers volumes publiés par les différents éditeurs y suppléent [1].

*
* *

Tel est donc le nouveau livre de chant grégorien, digne pendant de son aîné, qui appuiera et propagera la double réforme de Pie X : celle de l'office, celle du chant. Au livre nouveau, et au Pontife qui l'a publié, *Ad multos annos !*

AMÉDÉE GASTOUÉ.

1. Tout particulièrement l'*Ordinaire des Saluts*, à la *Société d'Édition* du chant grégorien, à Paris, ou encore les « petites feuilles » publiées au Bureau d'Édition de la *Schola*.

Nouvelles musicales

FRANCE

Amiens. — Le succès de la cause grégorienne apparaît de plus en plus définitif. Les conférences si documentées, faites au mois de décembre par le R. P. Dom David, le distingué directeur de la *Revue du chant grégorien*, ont fait faire un pas décisif à la réforme de la musique sacrée, à Amiens. Il existait déjà divers groupes d'hommes et un de dames et de jeunes filles : leur ardeur s'est accrue. Deux autres groupes se sont formés, principalement du côté des dames et demoiselles qui s'y sont mises avec beaucoup d'entrain.

Au grand séminaire, on est en très bonne voie ; la cathédrale et le petit séminaire commencent, plus timidement, mais avec d'excellents principes. Le dernier synode s'est occupé activement de la question, et S. G. Mgr Dizien a prescrit officiellement l'adoption de la prononciation romaine et des livres vaticans, à partir de Pâques.

En somme, excellents résultats, dont il faut faire principalement honneur au zélé maître de chapelle de la cathédrale, M. l'abbé Cocrelle.

Nancy. — Le mouvement que nous signalions récemment s'accentue. Le dernier bulletin de l'*Œuvre des Séminaires* nous apporte sur ce point d'intéressants détails sur l'enseignement du chant grégorien et de la musique sacrée au petit séminaire.

Tous les élèves suivent les cours de chant. Les « sacristains » ne songent plus à revendiquer des « exemptions » ; seuls sont dispensés, pour autant que le professeur les y autorise, ceux qui sont proches de l'examen du baccalauréat.

Le cours de chant, dans *chaque* classe, est d'une heure par semaine, avec exercice oral et *écrit*, sans compter les répétitions des offices, ni les répétitions spéciales de la Schola, formée d'élèves de bonne volonté, qui y sacrifient *tous les jours* une de leurs récréations. Près du tiers des élèves étudie, de plus, le piano, l'harmonium et l'accompagnement.

Voilà les très louables résultats, auxquels est parvenue la ténacité d'un prêtre musicien, M. l'abbé Kaltnecker.

Pau. — *Un scandale*. — Le dimanche 11 décembre, une société locale croyait devoir fêter la Sainte-Cécile (?) avec un invraisemblable programme, où se coudoyaient une *Ouverture*, de X***, pour harmonium (!), et, à l'élévation, le *Duo de Samson et Dalila* (vous lisez bien), arrangé pour guitares et mandolines !!! J'ai entendu l'un des guitaristes faire obstinément la même basse pendant tout le morceau. Le reste était à l'avenant, panaché cependant du *Panis* de Franck. Ce savoureux programme, aussi grotesque qu'inconvenant, était, bien entendu, connu du clergé de l'église qui le laissait distribuer à la porte.

Un collaborateur et ami de la Schola.

ÉTRANGER

Louvain. — Au jubé du collège de la Sainte-Trinité, tenu par les R. P. Joséphites, on fait d'excellente musique d'église. Il y a là quelques Pères musiciens dont le zèle et l'audace méritent d'être hautement loués et sont d'ailleurs couronnés du succès le plus encourageant. On y a chanté récemment la *Missa quarti toni* de Lassus, et, le jour de Noël, ni plus ni moins que la *Messe du pape Marcel* de Palestrina. L'exécution fut remarquable et fit une profonde impression.

C. M.

NÉCROLOGIE

EDGAR TINEL

La mort d'Edgar Tinel a impressionné vivement le monde musical belge, et nous croyons qu'à l'étranger aussi, en toutes les régions où son *Franciscus* souleva tant d'enthousiasme, le deuil qui nous frappe aura été ressenti avec sympathie. Car c'est vraiment une grande figure qui vient de disparaître. Par sa vie, par ses œuvres, par le fond de son caractère d'homme et d'artiste, Tinel était de ceux qui s'imposent à l'admiration, quelque prévention qu'on eût, quelque juste réserve qu'on se sentît porté à formuler sur tel aspect de l'artiste ou de l'homme. Cette vie, cette œuvre, ce caractère offrent des modèles d'énergie, de noblesse, de désintéressement, de fécondité, de fidélité absolue et intransigeante au plus haut idéal. Certes, ils sont très rares, ceux auxquels on peut rendre un tel hommage, à ce point mérité.

Edgar Tinel était né en 1854, à Sinay, près de Saint-Nicolas (Flandre orientale). Fils aîné d'un pauvre instituteur et organiste de village, chargé d'enfants et de soucis, qui eut l'intelligence de découvrir et de favoriser sa vocation, d'ailleurs aussi précoce que manifeste, il s'en vint, dès l'âge de neuf ans, dans la capitale, suivre les cours du Conservatoire. Ce furent pour l'enfant artiste de rudes années de privations, de labeur acharné et fécond, accompli avec une énergie extraordinaire, soutenu par les encouragements de ses maîtres. Le directeur Fétis, les organistes Lemmens et Mailly, le pianiste Brassin, Ferd. Kufferath lui prédisaient la plus brillante carrière de virtuose ; et, en effet, d'éclatants succès d'école et de concert lui étaient venus, très tôt. Mais il en ambitionnait d'autres et, dès la vingtième année, commença à se vouer à la composition. Il conquit le prix de Rome en 1877, avec sa cantate patriotique *De klokke Roeland* (la cloche Roeland, du beffroi de Gand), et peu après, en 1881, remplaça Lemmens, qui venait de mourir, à la tête de l'École de musique religieuse (liturgique) nouvellement établie à Malines. Puis ce fut, en 1888 et les années suivantes, le succès énorme et spontané de l'oratorio *Franciscus*, en Belgique d'abord — car il fit mentir le dicton — dans toute l'Allemagne ensuite [1], en Autriche-Hongrie, en Angleterre, en Italie, dans le Nouveau Monde, succès que des centaines d'exécutions n'ont pas épuisé et que les deux grandes œuvres dramatiques ultérieures : *Godelive* et *Katharina* ne retrouvèrent plus. En 1909, à la mort de Gevaert, son vrai maître et son ami, Tinel lui succéda comme directeur du Conservatoire de Bruxelles, où il donnait, déjà depuis 1896, le cours de contrepoint et de fugue en remplacement de feu Kufferath. C'est à peine installé à ce poste éminent qu'il vient d'être enlevé à son tour par la mort. Il était aussi maître de chapelle du roi, membre de l'Académie de Belgique, et présidait la section belge de la S. I. M.

L'action qu'exerça Tinel, tant par son enseignement esthétique que par ses œuvres, est considérable, dans le domaine de la musique religieuse. A la suite de Lemmens et du chanoine Van Damme, il fut le champion le plus énergique du mouvement de réformation de la musique sacrée dans notre pays, qui suivit l'élan donné par les *Caecilienverein* d'Allemagne et précéda de quelques années la naissance de votre admirable *Schola Cantorum*. Sur les questions si controversées d'interprétation des mélismes grégoriens et palestriniens, sur les sources auxquelles il convient de recourir pour fixer les normes de cette interprétation, il a pu différer d'avis avec les dirigeants de la *Schola*. Les principes fonciers qu'il inculquait à ses élèves de Malines, qu'il exprima souvent, en ce style incisif, autoritaire, violemment imagé

1. Un écho des appréciations de la presse allemande se retrouve dans un article biographique étendu, paru dans la revue flamande *Dietsche Warande*, 1901. Cf. aussi Schering, *Geschichte des Oratoriums*, p. 552.

qui lui était propre, n'en sont pas moins les mêmes que ceux pour lesquels luttent nos frères de France et d'Allemagne. Nous entendons encore le salut fraternel qu'il vous adressait au congrès de 1902, à Bruges, les discours vibrants qu'il prononça en 1906, à Malines, en présence de tout l'épiscopat belge, aux fêtes jubilaires de l'École, transformée désormais en École interdiocésaine [1]. Ces paroles semblent un écho de celles qui, maintes fois, retentirent dans vos assises. Même zèle et même ardeur, même sentiment de la sainteté du rôle que doit jouer la musique d'église, de son incompatibilité absolue avec tout esprit mondain et théâtral, même culte pour les anciens maîtres, dans l'étude desquels l'art sacré moderne, tout en restant moderne, retrouvera la dignité du style, la sincérité de l'expression, la *foi*, en un mot, qui doit l'animer et le rendre éloquent. Parmi ces maîtres, Bach surtout, pour qui il professait une admiration sans pareille, lui semblait, plus que les polyphonistes de la Renaissance, « celui à qui Dieu a confié la redoutable mission de nous guider vers le but entrevu [2]. » Ce n'est pas ici le lieu de développer et de discuter cette opinion intéressante. Mais dire qu'il avait pris pour son patron et son exemple cet homme « qui au plus altier génie unissait la piété la plus sincère », qui fut, en tout, un appliqué, un laborieux, opérant son travail quotidien à la gloire de Dieu, c'est dire qu'il plaçait très haut son idéal d'artiste chrétien, et qu'il voulait faire de son art un apostolat.

Cet apostolat fécond, Tinel l'exerça plus encore par ses œuvres de musique sacrée, dont deux peuvent certainement, croyons-nous, être qualifiées de chefs-d'œuvre : sa *Messe à cinq voix*, sans accompagnement, en l'honneur de Notre-Dame de Lourdes, génial monument de l'art polyphonique vocal moderne, et son second *Te Deum* à 6 voix et orchestre, écrit pour les fêtes nationales de 1905. De toutes ses compositions, ce sont, à notre humble avis, les plus personnelles et les plus parfaites ; elles font regretter qu'il ne se soit pas davantage consacré à ce genre de créations, pour lequel il était si merveilleusement doué. Dans le domaine de la musique religieuse de concert, il faut rappeler ensuite une série de petits chœurs absolument exquis sur des poèmes de Gezelle : *Geestelijke liederen*, *Marialiederen*, *Adventliederen*, d'une jeunesse et d'une fraîcheur d'inspiration tout à fait séduisantes : et parmi les poèmes lyriques et symphoniques, la ballade des *Drie Ridders* (Trois Chevaliers) et la jolie partition des *Kollebloemen* (Les Coquelicots).

1. V. *Tribune de Saint-Gervais*, 1902, p. 244 ; *Musica Sacra* (belge), nov. 1906 ; Discours à l'Académie sur la réforme de Pie X : v. *Musica Sacra*, 1908, *Guide musical*, 1908, p. 691.

2. Voici en quels termes Tinel précisait sa pensée dans son discours sur la musique figurée à l'église : « Pratiquer les anciens, mais non trop exclusivement, c'est là ce qu'il nous faut faire en attendant que l'Église entre en possession d'un autre style figuré, digne d'elle. Quel sera ce style ? A pareille question, il n'est possible de répondre que par voie d'hypothèse. Il ne naîtra apparemment pas de toutes pièces, créé par un seul homme, si génial soit-il, mais du mouvement naturel, du libre jeu des évolutions. Il a fallu six siècles pour aboutir à Palestrina ! A coup sûr, ce style sera un autre rejeton de la musique officielle de l'Église, du plain-chant et, selon toute apparence, du plain-chant le moins orné ; on visera avant toutes choses à obtenir une déclamation vivante et, à la fois, sereine des textes sacrés ; et pour conférer à ce style quelque chose de notre âme moderne, on abandonnera les modalités anciennes pour y substituer le système tonal formé au moyen des diverses variétés de nos gammes majeures et mineures ; j'imagine aussi qu'on reconnaîtra de plus en plus que l'orchestre accompagne mal les textes liturgiques et qu'il perd d'ailleurs sa beauté propre, entendu dans nos temples ; je parle de l'orchestre moderne, dramatique, et non de l'orchestre à la manière de Bach, qui se marie si admirablement à l'instrument hiératique par excellence, l'orgue, et auquel l'Église accorde du reste l'accès de ses temples. Et le rôle de l'orgue lui-même ne se modifiera-t-il pas, là où on fera intervenir l'instrument ? Continuera-t-on à se contenter d'un accompagnement qui se borne à n'être que trop souvent la simple reproduction des parties vocales qu'il alourdit, dénature même parfois ? N'est-ce pas lui, peut-être, qui sera surtout chargé de la figuration, rendant aux voix leur mission naturelle, qui est de dire simplement les paroles, sans surcharge de vains ornements ? »

Les pièces pour piano, ainsi que les mélodies sont, en général, beaucoup moins personnelles, accusent davantage les influences germaniques (Schumann, Mendelssohn), souvent absorbantes qui agirent sur lui. Sa très belle Sonate pour orgue, en *sol* mineur, doit être mise à part, de même que ses fragments symphoniques sur *Polyeucte*.

Le mérite principal de Tinel est et restera d'avoir, en écrivant ce vaste triptyque : *Franciscus*, *Godelive*, *Katharina*, rénové, dans une notable mesure, l'esprit de l'oratorio et du drame religieux. On peut regretter qu'il n'en ait pas aussi rénové la forme, qu'il ait, lui ou ses collaborateurs littéraires, manqué d'audace et de liberté dans la conception de ces œuvres. La forme poétique de *Franciscus* ne paraît pas assez libérée des conventions factices qui la banalisent : la dramatisation en est faible, le symbolisme suranné. C'est toutefois un franc oratorio, et l'aspect un peu artificiel du cadre ne trouble pas trop l'impression délicieuse causée par la musique. Quant à *Godelive* et à *Katharina*, écrits en vue de la scène, ce sont, toujours au point de vue du cadre et du fond poétique, des œuvres hybrides, intermédiaires entre l'oratorio et le drame, dans lesquelles le manque d'intérêt psychologique est plus grave [1]. Cela n'empêche que, dans ces moules défectueux, il ait versé les trésors d'une inspiration spontanée et personnelle. On en reconnaît fort bien la filiation : elle dérive des romantiques allemands (à l'exclusion de Wagner dont, au début du moins, il repoussa violemment l'influence), mais a pris une tournure nettement originale. L'inspiration mélodique de Tinel, dans ses meilleures pages, mise en valeur par une science admirable de l'architecture chorale, reste captivante au premier chef : elle est suave, lumineuse et pure, avec quelque chose de frais, de juvénilement passionné. A l'audition de la seconde et de la troisième parties de *Franciscus*, le charme opère presque sans interruption : l'air du génie de l'espérance, le chant de la pauvreté, celui de l'amour divin et le sublime appel angélique qui le précède, l'angelus, le dernier discours du saint, le chœur final sont des pages de toute beauté, qui peuvent supporter les plus redoutables comparaisons [2]. *Godelive* et *Katharina* aussi contiennent, quoique plus parsemées, des beautés de premier plan et même d'un art plus consommé : l'apparition de Godelive, les impressionnants chœurs de pauvres, le troisième tableau entier, l'apothéose. On peut en dire autant du premier dialogue entre Katharina et Ananias et de la scène de la communion dans la prison, intensément émouvante.

Il est juste d'avouer qu'à côté de ces sommets verdoyants il y a aussi des landes plus arides, où se remarque mieux un trait dominant de l'art de Tinel, son caractère rigoureusement — j'allais presque dire agressivement — traditionnel. Il semble qu'un respect exagéré de la règle, une aversion excessive à l'égard de toutes les tendances avancées de l'art contemporain, l'aient amené à s'accrocher, pour ainsi parler, à ses maîtres préférés, sans vouloir rien entendre [3]. Ce traditionnisme voulu et outrancier

1. Je me permets de renvoyer, pour *Godelive*, à un article du *Guide musical*, 1901, p. 546, à celui de M. Fierens-Gevaërt dans la *Tribune*, 1899, n° Perosi, et à l'étude brillante que lui a consacrée M. William Ritter dans ses *Études d'art étranger ;* pour *Katharina*, à un article de M. Closson dans *Durendal*, 1909, p. 235. Quant à ce défaut d'intérêt dramatique, peut-être serait-il moins sensible aujourd'hui où la manie de mettre au théâtre les œuvres de concert tend à effacer la distinction entre le drame et l'oratorio.

2. Tinel dédia *Franciscus* à Mlle Constance Teichmann, sa protectrice et son amie. Sur cette femme supérieure, qui eut une influence profonde sur plusieurs grands artistes de son temps, voir le beau livre que lui a consacré Mlle Belpaire. Il contient de très intéressantes lettres de Tinel, naïvement enthousiastes et pleines de juvénile ardeur.

3. Il va de soi que cela ne doit pas être pris au pied de la lettre et ne vise qu'à caractériser une attitude. Le passage de discours reproduit plus haut en note, sur l'étude des anciens, et d'autres semblables, montrent bien qu'il n'entendait point l'imitation au sens formel du mot, même en matière de musique sacrée, où la tradition a une importance prépondérante, et que cette attitude était chez lui réaction exa-

n'aurait-il pas, dans une certaine mesure, gêné l'épanouissement de cet admirable talent ? N'aurait-il pas contribué à affaiblir l'influence que normalement l'auteur de *Franciscus* eût dû exercer ? Car, à constater chez Tinel, à la fois, un don musical si peu ordinaire, une vie si pure, une si haute idée de l'Art, un désintéressement si noble, une foi religieuse si ardente, une combativité si juvénile, on est porté à s'étonner qu'un tel homme n'ait pas, comme un César Franck, créé un milieu artistique, un foyer rayonnant où auraient convergé les forces vives et jeunes de l'art musical de son temps. Cela tient, je crois, à des raisons de tempérament intellectuel et moral qu'il serait prématuré de préciser dans cette courte notice nécrologique, où nous avons voulu adresser un dernier hommage au grand artiste qui vient de nous quitter.

CHARLES MARTENS.

gérée contre certains courants modernes antipathiques à son tempérament (le wagnérisme autrefois, le franckisme et le mouvement jeune-france plus tard). Ce qui est, bien entendu, louable sans réserve, c'est son horreur pour les tendances malsaines et basses de certaines musiques d'aujourd'hui, pour tout ce qui sentait la virtuosité vaine et l'histrionisme. (V. sa lettre récente à la revue *Die Musik*.)

Le MESSIE de Haendel (*fin*).

Textes de l'Oratorio

PREMIÈRE PARTIE

PRÉPARATION A L'AVÈNEMENT DU MESSIE.

1. Récit (ténor). — « Consolez mon peuple, dit votre Dieu.
Parlez au cœur de Jérusalem, et criez-lui :
Que sa servitude est finie, et son iniquité expiée !
Une voix crie : « Dans le désert, frayez le chemin de Jahveh,
Aplanissez dans le steppe une route pour notre Dieu ! »

2. Air.— « Que toute vallée soit relevée, toute montagne et toute colline abaissées ; que la hauteur devienne une plaine, et les roches escarpées un vallon ! »

3. Chœur. — « Alors la gloire du Seigneur apparaîtra, et toute chair sans exception la verra ; car la bouche de Jahveh a parlé. » (Isaïe, ch. XL, 1, 2, 3, 4, 5.)

4. Récit (basse). — « Ainsi parle Jahveh des armées : Une fois encore, et sous peu, j'ébranlerai les cieux et la terre, la mer et le continent ; j'ébranlerai tous les peuples, et les trésors de toutes les nations viendront. » (Aggée, ch. II, 6, 7.)

« Soudain viendra dans son temple le Seigneur que vous cherchez, l'ange de l'alliance que vous désirez. Voici ! Il vient, dit Jahveh Sabaoth ! » (Malachie, ch. III, 1.)

ANNONCE DU MESSIE.

5. Récit (alto). — « Voici que la Vierge a conçu, et elle enfante un fils, elle lui donne le nom d'Emmanuel, c'est-à-dire : « Dieu avec nous. » (Isaïe, ch. VII, 14.)

Air (alto) et chœur. — « Monte sur une montagne, toi qui apportes à Sion la bonne nouvelle ; élève la voix avec force ! Élève-la, ne crains point ; dis aux villes de Juda : Voici votre Dieu ! Il vient ! avec sa puissance ! » (Isaïe, ch. XL, 9.)

6. Récit (basse). — « Les ténèbres couvraient la terre, et une sombre obscurité les peuples ; mais sur toi, Jahveh se lèvera, et sa gloire resplendira sur toi. Les nations marcheront vers la lumière et les rois vers la clarté de ton lever. »
(Isaïe, ch. LX, 2, 3.)

7. Chœur. — « Chantons l'enfant qui vient de naître ! Un fils nous a été donné ; le Pouvoir va reposer sur ses épaules, et c'est Lui que l'on nomme : Admirable ! Tout-Puissant ! Le Conseiller ! Le Fils égal au Père ! le Roi de Paix ! »
(Isaïe, ch. IX, 5.)

NAISSANCE DU MESSIE.

Sinfonia pastorale.

9. Récit (soprano). — « Il y avait, aux environs, des bergers qui passaient la nuit aux champs, gardant leur troupeau. Tout à coup un ange du Seigneur resplendit autour d'eux, et ils furent saisis d'une grande frayeur. »

10. Mais l'ange leur dit : « Ne craignez point ! car je vous annonce une nouvelle qui sera pour tout le peuple une grande joie. Il vous est né aujourd'hui, dans la ville de David, un Sauveur, qui est le Christ, le Seigneur. »

11. « Au même instant, se joignit à l'ange une troupe de la milice céleste, louant Dieu, et disant : »

12. Chœur. — « Gloire à Dieu, au plus haut des cieux, et paix, sur la terre, aux hommes de bonne volonté ! » (Saint Luc, ch. II, 8-14)

VIE ET MIRACLES DU MESSIE.

13. Air (soprano). — « Tressaille de joie, fille de Sion ! Pousse des cris d'allégresse, fille de Jérusalem ! Voici que ton roi vient à toi !... Il parlera de paix aux nations. » (Zacharie, ch. IX, 9-10.)

14. Récit (alto). — « Alors s'ouvriront les yeux des aveugles, alors s'ouvriront les oreilles des sourds ! » (Isaïe, ch. XXXV, 5.)

Air alterné (alto-soprano). — « Berger toujours fidèle, il paîtra son troupeau ; il recueillera les agneaux sous ses bras, et les portera sur son sein ; il conduira doucement les brebis. » (Isaïe, ch. LX, 11.)

« Venez à lui, vous tous qui souffrez, vous trouverez le repos. »
« Venez, ne craignez point, il est humble de cœur. »

15. Chœur. — « Ses lois sont douces, son joug facile ; sa loi si douce est une loi d'amour. » (Saint Matthieu, ch. XI, 28-30.)

DEUXIÈME PARTIE

LA PASSION.

16. Chœur. — « Voici l'agneau de Dieu, celui qui ôte les péchés du monde ! » (Saint Jean, ch. I, 29.)

17. Air (alto). — « Il était méprisé et abandonné des hommes, homme de douleurs et connaissant la souffrance ; comme un objet devant lequel on se couvre le visage, Il était en butte au mépris, et nous n'avons fait de Lui aucun cas. » (Isaïe, ch. LIII, 3.)

18. Chœur. — « C'est pour nous, que ce Dieu souffrit et donna sa vie ! C'est à cause de nos péchés qu'Il fut meurtri, brisé ; ses blessures, ses tortures ont guéri nos misères. »

19. (Fugue). — « Il a versé tout son sang pour nous, et par sa mort nous a rachetés. »

20. — « Comme un troupeau, loin du pasteur, chacun suivait sa propre vie ; loin du pâtre chacun suivait son chemin !... L'Éternel a fait retomber sur Lui l'iniquité de nous tous ! » (Isaïe, ch. LIII, 4, 5, 6.)

21. Récit (ténor). — « Et tous l'insultaient et se moquaient de Lui ; levant les épaules, secouant la tête, ils disaient : »

22. Chœur. — « Il compte sur le Seigneur ! Il s'abandonne à Lui ! Qu'Il le délivre donc et vienne le sauver ! » (Psaume XXII, 7-8.)

23. (Récit ténor). — « L'opprobre et la souffrance brisent son cœur. Il attend un ami qui s'attriste avec lui, mais en vain. » (Psaume LXIX, 20.)

24. Arioso (ténor). — « Pleurez ! Regardez ! et voyez s'il y a une douleur semblable à la sienne ! » (Jérémie, *Lamentation*, I, 12.)

25. Récit (ténor). — « Qui a pensé qu'il était retranché de la terre des vivants à cause des péchés de son peuple ? » (Isaïe, ch. LIII, 8.)

26. Air (soprano). — « Mais son âme ne sera pas livrée au séjour des morts. Dieu n'abandonnera pas son Bien-Aimé à la corruption du tombeau. » (Psaume XVI, 10.)

RÉSURRECTION ET ASCENSION.

27. Chœur. — « Portes des cieux, élevez vos linteaux ! Ouvrez-vous ! Que le Roi de Gloire fasse son entrée !... — Quel est ce Roi de Gloire ? — Le Dieu des armées ! Le Dieu de la victoire ! Jahveh Sabaoth ! Voilà le Roi de Gloire ! » (Psaume XIV, 9, 10, 12.)

28. Récit (ténor). — « Auquel des Anges le Seigneur a-t-il jamais dit : « Tu es mon fils » ? » (Epître aux Hébreux, 1-5.)

DIFFUSION DE L'ÉVANGILE A TRAVERS LE MONDE.

29. Chœur. — « Le Seigneur a parlé ! Les messagers des paroles saintes sont une immense troupe. Par l'univers elle s'est dispersée, l'immense troupe des Envoyés de Dieu. » (Psaume LXVIII, 12.)

30. Air (soprano). — « Qu'ils sont précieux les pas des messagers de la bonne nouvelle !... Allez ! mes disciples ! à ceux qui souffrent, à ceux qui pleurent, tendez votre main ! » (Isaïe, ch. LII, 7.)

31. Chœur. — « Leur voix retentit par l'univers, leur sainte parole a retenti jusqu'aux extrémités du monde et par delà les vastes océans. » (Epître aux Romains, ch. X, 16.)

LES PERSÉCUTIONS ET LE TRIOMPHE DU MESSIE.

32. Air de basse. — « Pourquoi les peuples s'agitent-ils en tumulte ? Pourquoi les nations méditent-elles de vains projets ? Pourquoi les Rois se soulèvent-ils ? et tiennent-ils conseil contre l'Éternel et contre son Xrist ? »

33. Chœur. — « Délivrons-nous de leurs chaînes, disent-ils ? Jetons leur joug ! Brisons ces liens ! » (Psaume II, 3.)

34. Récit (ténor). — « Le Seigneur assis dans les cieux se rit de leur fureur ! Il rit ! Puis Il les épouvante ! Et, de son sceptre, Il les frappe tous, dans sa sainte fureur ! Tous Il les brise. » (Psaume II, 4-5.)

35. Chœur. — « Hallelujah ! L'Éternel Roi des Rois, seul Dieu, règne ! Au Roi des Anges ! Gloire et louange ! Hallelujah !

« Le monde entier s'incline et frémit, devant son Créateur, le Xrist, seul Éternel.

« Il régnera aux siècles des siècles ! Gloire à Toi ! Seul Roi des Rois ! Tu régneras dans les Cieux, Roi suprême ! Seigneur Tout-Puissant ! Saint des Saints et seul Roi des Rois ! Tu régneras aux siècles des siècles.

« Hallelujah ! » (Apocalypse, XIX, 6 ; XI, 15 ; XIX, 16.)

TROISIÈME PARTIE

LA FIN DES FINS. — LA MORT. — LA RÉSURRECTION. — LE JUGEMENT DERNIER.

36. Air (soprano).— «Je crois ! Je sais ! Qu'il est vivant, Mon Vengeur ; Il viendra, le dernier sur la terre, juger les vivants et les morts. Toute chair verra son Juge. Il vit, mon Rédempteur ! Moi-même de mes yeux, je le verrai ; moi-même, et non un autre !... Jésus est vainqueur de la mort, Il est ressuscité le premier de ceux qui dorment du lourd sommeil. Le Xrist est les prémices de ceux qui sont morts. »
(Hiob, ch. XIX, 25-26, et Corinth., ch. XV, v. 20.)

37. (Demi-chœur sans accompagnement). — « Puisque par un seul homme est venue la mort. »

38. (Tout le chœur). — « C'est par un homme aussi que nous devons ressusciter. »

39. (Demi-chœur sans accompagnement). — « Et comme tous en Adam sont soumis à la mort. »

40. (Tout le chœur). — « Tous aussi, dans le Xrist, seront ressuscités, mais chacun en son rang, au jour marqué par Lui. Tous devront alors renaître dans le Xrist. »
(Corinth., ch. XV, 20-22.)

41. Récit et air de basse. — « Voici, sachez un mystère, que je vous révèle : tous nous serons changés, en un instant, au son de la dernière trompette.
« La trompette retentira, et les morts ressusciteront incorruptibles. »
(Corinth., ch. XV, 51-52.)

VIE ÉTERNELLE.

42. Récit (alto). — « Alors s'accomplira la parole qui est écrite : « La mort a été engloutie dans la victoire ! » (Corinth., ch. XX, 51-52.)

43. Chœur final. — « Le divin Agneau mort pour nous, qui règne aux cieux, est digne d'avoir à jamais : Toute-Puissance, Richesse, Sagesse, Honneur, Force, Louange et Gloire !
« Gloire ! Pouvoir ! Honneur ! Victoire à tout jamais au Rédempteur, qui trône à jamais aux cieux auprès de son Père. Qu'Il règne aux siècles des siècles !
« AMEN. » (Apocalypse, ch. V, 12-14.)

Chronique des Concerts

Chez Lamoureux, l'école française triomphe avec une splendide exécution de la *Symphonie* de Franck, la *Lénore* de Duparc et la belle *Symphonie* en *si* bémol de Chausson, aux thèmes généreux, aux neuves harmonies, aux savoureuses orchestrations. Ces pures musiques ont, comme pendant, le *Don Juan* de R. Strauss, dont la complexité ne serait pas pour nous rebuter ; ce qui nous paraît le plus discutable chez cet auteur, ce sont les sources de son inspiration. Dans l'argument de Don Juan, une phrase comme celle-ci : « La senteur printanière d'aujourd'hui ne me semblera-t-elle pas demain changée en une atmosphère putride de prison », évoque, je ne sais pourquoi, l'image de ces savantasses qui mettent les miasmes en bocaux. Les moyens techniques employés ont beau être extraordinaires, ils ne sauraient voiler, dans l'œuvre, un fond de banalité qui fait de Don Juan un vulgaire parvenu.

Le programme du deuxième concert de la *Schola* comprenait, entre autres, le bel *Adagio* pour quatuor d'orchestre, par G. Lekeu, la *Phydilé* de Duparc, accompagnée à l'orchestre, le magnifique *Poème de l'Amour et de la Mer*, par Chausson. Des *Poèmes* de G. Ropartz, l'*Elégie* pour violoncelle, de Fauré, et le *Larghetto* pour cor et orchestre, de Chabrier, complétaient cette intéressante séance consacrée à l'étude du lied contemporain.

A la *Schola*, M. A. Parent donne, avec un succès qui ne se dément pas, ses séances habituelles : dans l'une : Trio de Magnard, Sonate pour piano, de V. d'Indy, le Quintette de Turina, qui finit tout doucement par s'imposer. Pour ce mois-ci, le dieu éponyme des autres concerts est Brahms : quatuors, quintettes, sonates, pièces de piano, tout y passe et y est accueilli par un auditoire fervent.

A la *Schola* encore, Mlle Blanche Selva fait, en trois séances, l'histoire de la musique de piano, de Bach à P. Dukas, en passant par Haydn, Mozart, Rust, Beethoven, Schumann, Franck, Castillon, Chabrier, Chausson. On admirera la souplesse du talent de cette grande pianiste, qui a su faire preuve des qualités les plus contraires en interprétant, sans aucune défaillance, chacun de ces auteurs avec le style et les effets qui lui sont propres.

Mlle M.-L. Thébault a donné, avec le concours de M. Salmon, un concert dont la partie classique consacrée à Peri, Scarlatti, Mozart, Schubert — la *Marguerite au rouet* a été particulièrement remarquable, — et Franck, a vivement intéressé le public. Par contre, la partie contemporaine, malgré des œuvres de premier ordre, de Duparc ou de Fauré, a paru monotone, ce que j'attribue au mauvais enchaînement des tonalités des divers morceaux : il est clair qu'un lied en *ut* majeur, entendu aussitôt après une pièce en *ré* majeur, sera forcément sacrifié. C'est un point auquel on ne fait pas assez attention quand on compose un programme ; de là vient souvent qu'un morceau, très brillant dans une séance, devient terne dans une autre et engendre l'ennui. — Mme Clara Butt et M. Kennerley Rumford ont exécuté deux programmes de chant où dominait la musique anglaise, avec les noms d'E. Elgar, Landon Ronald, C. H. H. Parry, Vaughan Williams, C. V. Standford, Walford Davies, Graham Peel, S. Liddle ; à défaut d'un puissant intérêt musical, ces séances ont permis d'apprécier les voix des deux chanteurs. — Aux Agriculteurs, Mlle Demeyrac est très applaudie ; elle se distingue particulièrement dans l'air de

Rodelinde, de Hændel, la *Sérénade* de Moussorgksky, et une mélodie de Brahms. Elle partage son succès avec M. V. Staub et les auteurs dont elle donnait des œuvres : Al. Georges, E. Moret, E. Trémisot.

M. Max Behrens, dans son récital de piano, présente un programme un peu panaché ; il exécute joliment *Les Papillons*, de Dubois, et une *Étude*, de Sauer, mais manque de brio dans d'autres pièces ; néanmoins, son public l'oblige à ajouter un numéro à son concert. — Je n'ai pu assister au premier récital d'H. Bauer. Le second comprenait les *Valses*, de Brahms, très joliment exécutées, la *Sonate* en *fa*, de Mozart, la *Sonate* en *si* mineur, de Chopin, — jouée plutôt par un virtuose qui vise à l'effet que par un musicien qui recherche la seule beauté, — les *Davidsbündlertänze*, et le *Prélude, Aria et Finale*, de Franck, où trop de maniérisme et un manque de vraie puissance ont surtout été sensibles : ce qui n'a naturellement pas empêché le célèbre pianiste d'obtenir le plus vif succès et de nombreux rappels.

Excellente séance due à MM. P. Matignon et J. Batalla : trois œuvres : *Sonate* en *ut* mineur, de Beethoven, *Sonate* de Franck, *Sonate* en *ré* mineur, de Saint-Saëns (qui a visiblement souffert du voisinage de la précédente). Exécution parfaite et accueil conforme. — Mme J. Riant-Réol a donné, avec Mme M. Le Goff, un concert qui s'est terminé par un petit accident assez singulier : dans le Finale de la *Symphonie espagnole*, elle a fait sauter son chevalet avec la pointe de son archet ! Elle a été surtout remarquable dans l'exécution des diverses pièces de la collection Kreisler ; mais pourquoi donc tous les violonistes s'acharnent-ils à jouer d'aussi mauvaises transcriptions ? Le *Concertstück*, de Saint-Saëns, qui ouvrait la séance, n'a pas porté sur le public : peut-être est-ce par suite de la froideur de l'accompagnement de piano et du manque des sonorités d'orchestre.

Arrivé trop tard pour entendre le Quatuor à cordes du violoncelliste Y. Tkaltchitch, je ne puis juger de ses œuvres que par sa *Chansonnette*, le *Feuillet d'Album* et la *Sérénade de Pierrot*. Je n'en dirai rien, de peur d'être obligé de les apprécier défavorablement. Comme exécutant, M. Tkaltchitch possède des qualités très remarquables ; cependant le *Concerto* en *ré* majeur, d'Haydn, ne m'a pas paru interprété dans son vrai style.

On a passé une très agréable soirée avec MM. T. et G. Cassado et Mlle L. Bartz : Trio en *si* bémol, de Schubert ; Sonate à Kreutzer, Sonate en *ut* mineur pour violoncelle, de Saint-Saëns, Trio en *mi* bémol, de Brahms : exécution soignée et excellent ensemble de qualités. — Le Quatuor à cordes hongrois, composé de MM. von Waldbauer, von Temesvary, Kornstein, von Kerpely, a présenté avec le plus vif succès un Quatuor de N. Radnai; dans les Quatuors de Debussy et de Beethoven (le 11e), le premier violon a manqué un peu de sonorité et de feu ; mais, en raison de la valeur de l'ensemble, l'accueil du public a été très chaleureux.

L'Union des Femmes artistes musiciennes, présidée par Mme Tassart, a donné, sous l'habile direction de M. F. Raugel, son premier concert annuel d'orchestre et chœurs. On a aimé particulièrement la délicieuse interprétation de la Suite pour viole d'amour, de Lorenziti, par Mlle Schreiber, le Concerto d'Haydn, pour violoncelle, par M. Pablo Casals, les chœurs de Franck : *La Vierge à la crèche*, *Les Danses de Lormont*, et la Fugue en *ut* de Buxtehude, pour orgue, exécutée par M. G. Jacob.

Mlle Sauvrezis a repris ses séances : « Une Heure de musique » pour les enfants. Le programme du 15 décembre comprenait le premier morceau du Quatuor avec piano, de Schumann, des pièces pour viole d'amour, de Milandre, excellemment interprétées par M. de Renaucourt, des Noëls exquisement dits par Mme Hardy-Verneuil — en particulier, un exquis Noël alsacien, — l'*Aria* de Bach, et la quatrième *Béatitude* de Franck, magnifiquement chantée par M. Paulet.

La musique religieuse compte plusieurs manifestations importantes. A Saint-Eustache, la fête de Sainte-Cécile a été solennisée par un programme comprenant les trois pièces d'orgue de C. Franck (*Fantaisie, Cantabile, Pièce héroïque*), exécutées par M. J. Bonnet, la cantate *Wachet auf*, de Bach, l'Antienne en l'honneur de sainte Cécile, de Liszt, le *Psaume 116*, d'Ach. Philip, dirigés par M. F. Raugel. — La Fraternité des Catholiques des Beaux-Arts, groupement d'artistes catholiques, a

fait célébrer, en l'ancienne église abbatiale de Saint-Germain-des-Prés, la Messe annuelle de *Requiem* pour les artistes défunts. La partie musicale, confiée à la Manécanterie, se composait de la Messe *Quarti Toni*, de Vittoria, du *Pie Jesu*, d'Anerio, du *Libera* et du *Christus vincit* grégoriens ; trois pièces d'orgue ont été exécutées par MM. Widor, Vierne et Barié, organiste de Saint-Germain-des-Prés. L'impression produite par ce programme, entièrement conforme au *Motu Proprio*, a été des plus considérables, et contribuera certainement à dissiper la défiance qui saisit certains artistes contemporains, lorsqu'on leur parle d'art religieux. La question du chant d'église fait chaque jour de nouveaux progrès ; à l'heure actuelle, elle est à l'ordre du jour, ou résolue complètement, dans près de cinquante diocèses ; les fidèles s'en occupent de plus en plus activement : on a été édifié d'entendre, la nuit de Noël, dans la chapelle des Bénédictines, —cette citadelle du chant grégorien— un chœur d'hommes répondre aux moniales. Ce groupe de convaincus s'est transporté chez les Clarisses, à l'occasion de l'Adoration perpétuelle, et a exécuté des offices entiers en chant grégorien. Le « grand » ou « gros » public, lui-même, commence à entrer en contact avec les cantilènes grégoriennes, puisque M. P. Claudel a eu l'idée originale, dans sa pièce *L'Annonciade*, de faire entendre quelques monodies anciennes, par Mme Jumel et les élèves de sa classe de plain-chant. Le mouvement s'étend de plus en plus et devient irrésistible ; espérons qu'en cette année 1913, il brisera les dernières résistances et assurera définitivement la victoire de l'Art dans les églises, qui sont malheureusement, à l'heure où j'écris, le dernier refuge de la mauvaise musique, ainsi qu'en témoignent des programmes de Noël, dont ne voudrait pas le plus humble cinéma des boulevards extérieurs !

E. Borrel.

La Société Haendel.

Nos amis E. Borrel et F. Raugel continuent à faire d'excellente besogne dans leur Société Haendel : la saison 1911-1912 a débuté par une chaleureuse exécution du *Messie*, qu'ils n'avaient pas repris depuis les trois sensationnelles auditions du Trocadéro, en 1910. Comme pendant à cet oratorio, ils ont donné *Judas Macchabée*, qui, pour être moins connu que le *Messie*, ne lui est certes pas inférieur ; les noms des solistes : Mmes Mellot-Joubert, Vallin, Philip, MM. Plamondon, Mary et M. Libert, à l'orgue, suffisent à montrer quelle fut la valeur de l'interprétation. Dans le second concert, les actifs Directeurs de la Société Haendel ont continué de satisfaire à leur artistique manie de premières auditions : ils ont exhumé de ravissants Trios d'orchestre de Sammartini et de Stamitz, et M. Borrel qui a découvert tout un lot inconnu de concerts anciens, pour instruments à cordes, en a donné un exemple dans l'*Introduzione teatrale* no 10, de Locatelli, vrai petit concerto de violon, musical, d'un charme prenant et plein d'effets originaux, dus aux divisions et à de réelles trouvailles d'orchestration dans le quatuor d'accompagnement. Mme Arger, aidée de MM. de Bruyn, Lafleurance et de Mlle M. Delcourt — dont le clavecin ravit le public — donna, avec la supériorité d'interprétation qu'on lui connaît, des cantates françaises du XVIIIe siècle. Au dernier concert enfin, la pièce de résistance était le *Stabat* de Pergolèse, écrasé d'ailleurs par des fragments sublimes de *Didon et Énée*, de Purcell, chantés par Mlle Sichler. M. Motte-Lacroix exécuta, de façon hors pair, des pièces de Louis Couperin, de Bencini, de Frescobaldi et de Scarlatti.

Cette année-ci, nos amis ont dû recommencer la saison par le *Messie*, à la demande et à la satisfaction générales. L'exécution en a été encore plus soignée et plus parfaite que d'ordinaire : la mise au point était excellente ; c'est d'un heureux présage pour les trois autres concerts de la saison qui nous réservent de nouvelles joies musicales.

BIBLIOGRAPHIE

L'Année musicale, 1re année, grand in-8° de 200 pages. Paris, F. Alcan, 106, boulevard Saint-Germain.

La librairie F. Alcan, non contente d'éditer la collection des maîtres de la musique, qui compte déjà une vingtaine de volumes dont la plupart sont excellents, a entrepris de doter la musicologie française d'une revue annuelle où trouveront place les travaux originaux des spécialistes les plus autorisés, sur notre art national. Le comité de rédaction réunit les noms de MM. Michel Brenet, J. Chantavoine, L. Laloy, L. de La Laurencie, qui sont la meilleure garantie de la valeur d'une publication dont l'équivalent n'existait pas encore chez nous. Le premier volume de ce *Jahrbuch* ne dément pas ces espérances : l'histoire de la musique française a désormais une tribune digne d'elle.

Sur les cinq mémoires qui remplissent cette première *année musicale*, trois se rapportent à notre XVIIIe siècle : époque particulièrement séduisante pour laquelle la plupart des musicologues contemporains montrent une prédilection marquée. C'est alors surtout que la musique a été livrée aux disputes des salons et des coteries, alors qu'elle est devenue, souvent à son dam en dépit de certaines compensations, la proie de la gent littéraire et philosophique persuadée que la raison de l'honnête homme suffit pour en disserter, en attendant qu'à son tour la gent universitaire découvrît de nos jours en elle une admirable matière à mettre en cours et conférences.

Un écho fidèle des polémiques suscitées par le génie de Rameau nous est rendu par M. Paul-Marie Masson, dont l'article *Lullistes et Ramistes* condense très heureusement les innombrables écrits, textes originaux ou travaux modernes, relatifs à ce sujet. Il est toujours salutaire de se remettre en mémoire les sottises qui de tout temps ont salué tout artiste original et fort; c'est, pour le critique, une bonne leçon de modestie, qu'il s'empresse d'ailleurs d'oublier. Ceux qui ont assez vécu pour se rappeler l'accueil fait à l'art de Wagner éprouvent un plaisir assez amer à reconnaître les armes et les projectiles qui avaient déjà servi contre l'auteur de *Castor et Pollux*. Dans un cas comme dans l'autre, le principal grief, dont les opposants avaient plus ou moins conscience, était celui-ci, que l'auteur met très bien en lumière : trop de musique !

M. Georges Cucuel retrace avec beaucoup d'agrément la carrière d'*un mélomane au XVIIIe siècle : le baron de Bagge*, et son temps (1718-1791). C'est cet original seigneur qui servit de modèle au conseiller Krespel d'Hoffmann et dont les ridicules égayèrent ses contemporains : mais les services qu'il a rendus à la musique et aux musiciens devaient lui assurer un bon rang parmi les mécènes. Médiocre violoniste, il donna des leçons à Viotti et à Kreutzer ; compositeur sans originalité, amateur sincère et enthousiaste, c'est, à tout prendre, une figure intéressante, et M. Cucuel sait la faire vivre dans l'ambiance de son milieu esthétique, en insistant avec raison sur le rôle joué alors par les éditeurs de musique.

La pièce de résistance, dans ce volume de l'année musicale, est l'excellent mémoire de MM. L. de La Laurencie et G. de Sainte-Foix : *Contribution à l'histoire de la symphonie française vers 1750*, qui en occupe les 123 premières pages. Cet important travail devra désormais être le bréviaire de quiconque prétendra écrire l'histoire de la symphonie ou l'histoire de la musique française au XVIIIe siècle ; il fourmille de faits et de précieuses remarques, et c'est bien exclusivement de musique, non de littérature, qu'il y est question. En terminant l'article cité plus haut,

M. Masson signale dans le succès disputé de Rameau « l'opposition du goût français à la musique pure et... la faveur naissante de la musique pure chez un peuple qui s'y est montré parfois rebelle. » De cette faveur MM. de La Laurencie et de Sainte-Foix nous apportent une preuve éclatante : ils étalent devant nous une production symphonique très abondante, non pas profonde, mais parfois fort agréable, et qui était presque entièrement ignorée. En face des revendications présentées depuis quelques années, non sans bruit, au nom de l'école de Mannheim et de l'école de Vienne, ils dressent le bilan très impressionnant de l'école française, élève d'abord docile, puis émancipée et originale des Italiens et des Allemands italianisés. De nombreuses citations musicales éclairent l'analyse rapide mais pénétrante des œuvres de ces maîtres dont il faudra maintenant retenir les noms : Guillemain, Martin, Talon, Mahaut, Davesne, Bailleux, de Chambray, Papavoine, etc. La question des nuances, du crescendo, celle des *manières* dont on avait voulu faire honneur aux seuls mannheimistes, la question du menuet, sont traitées avec autant de science que de goût. Les deux auteurs ont donné là, à l'histoire de la musique, une contribution de premier ordre.

M. Henry Prunières étudie, d'après les pièces d'archives, la *musique de la chambre et de l'écurie sous le règne de François Ier* : c'est une précieuse mine de renseignements sur les instruments et les instrumentistes de cette époque. Les Italiens et les Véronais, en particulier, semblent avoir joué un rôle important dans la construction et la diffusion à travers l'Europe de certains instruments à vent, tels que les cornets et les saquebutes. Par contre, et au rebours de l'opinion courante, les violonistes de François Ier portent tous des noms français. La faveur des musiciens italiens, très grande chez les prédécesseurs de Henri IV, diminue sous le Béarnais pour reprendre avec Mazarin : ses vicissitudes ont visiblement influé sur l'évolution de la musique en France. M. Prunières a laissé de côté les musiciens de la chapelle royale qui font l'objet des recherches de M. M. Brenet.

Ce savant musicographe a consacré, dans le volume qui nous occupe, une intéressante étude à *deux traductions françaises inédites des institutions harmoniques de Zarlino.* Cet ouvrage capital, paru en 1558, fut réédité en 1562 et 1573, avant d'être réimprimé en 1589 dans les œuvres complètes de Zarlino. Il n'en subsiste actuellement que deux traductions, en français et manuscrites, conservées à la Bibliothèque nationale, et toutes deux faites d'après l'édition de 1573 : l'une, partielle, (fr. 1.361) probablement due à Claude Hardy, conseiller au Châtelet en 1626 ; l'autre, complète, (fr. 19.101) date du premier quart du XVIIe siècle et est due à un certain Jehan Le Fort, qui a pris la peine de mettre en partition les exemples musicaux de Zarlino.

L'Année musicale se termine par une magistrale revue de la musique française en 1911, signée J. Chantavoine, et par d'excellentes notices bibliographiques dues à MM. J. Chantavoine, L. de La Laurencie, M. Brenet, H. Lichtenberger, G. Cucuel et F. Raugel.

G. Allix.

Arnold Schering : **Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin**, *eine stilkritische Untersuchung.* Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1912, in-8°, 95 p., front. en photographie.

M. Arnold Schering : est, comme le savent probablement nos lecteurs, un jeune « privatdozent » de l'Université de Leipzig, dont les débuts dans la musicologie datent de 1903 et qui a déjà à son actif une *Histoire du Concerto,* une *Histoire de l'Oratorio,* et plusieurs importants mémoires publiés dans les recueils périodiques ; tout en préparant une *Histoire de la Cantate profane,* annoncée à bref délai, il explore avec ardeur la forêt enchantée et encore pleine de surprises et d'embûches de l'art du XVe et du XVIe siècle.

La brochure que nous avons sous les yeux et qui représente le butin de ses dernières chasses a pour épigraphe un fragment de la monographie de Haberl sur

Dufay, qui date de 1885. Ce fragment est une suite modeste de points d'interrogation. Comment les maîtres de la fin du moyen âge entendaient-ils l'union des paroles avec le chant ? Créaient-ils d'abord les mélodies, sans se préoccuper de leur adaptation au texte ? Dans quelle mesure subissaient-ils les influences instrumentales ? Les passages mélismatiques étaient-ils chantés, ou joués sur l'orgue ou sur les instruments ? On a fait beaucoup de chemin depuis le jour où Haberl posait, sans vouloir y répondre, ces épineuses questions. On a fait un peu de chemin sur la voie des découvertes, et beaucoup sur celle de l'interprétation et de l'hypothèse. C'est dans celle-ci que s'engage à fond M. Schering, en annonçant d'un cœur joyeux le bouleversement, le « renversement complet » de toutes les données admises jusqu'à nos jours pour la lecture, la réédition et l'exécution des œuvres anciennes.

Prenant son point de départ dans les ouvrages du Dr Hugo Riemann et de M. Kinkeldey, son point d'appui dans l'examen direct des œuvres polyphoniques du xve-xvie siècle, et faisant abstraction volontaire de tous les textes et documents contemporains, qui pourraient les éclairer, M. Schering pose quatre « critères » absolus : 1° toutes les fois que l'*ambitus* d'une partie ou voix de la composition polyphonique dépassera l'étendue d'une dixième ; 2° toutes les fois qu'on y remarquera de longs passages sans repos obligé ; 3° toutes les fois que, par l'emploi de sauts, d'intervalles dits « inchantables », de points d'orgue, de syncopes fréquentes, de notes pointées fréquentes, de mélismes, de rosalies, et d'autres procédés opposés au déroulement égal et tranquille de la mélodie, une partie sortira des plus strictes règles du style sévèrement classique ; 4° toutes les fois qu'il sera difficile d'adapter aisément les paroles à la musique : on décidera que la partie examinée n'est pas vocale, mais instrumentale ; et la conséquence sera qu'il faut lire, imprimer et exécuter ces œuvres, ces parties polyphoniques, ou ces passages, comme écrits pour les instruments.

Bien plus, M. Schering déclare « avec certitude » que la présence d'un texte joint à la musique dans les compositions polyphoniques n'implique pas l'exécution par des voix humaines, et que les paroles peuvent n'avoir d'autre but que de rappeler aux instrumentistes l'origine vocale de la mélodie traitée en contrepoint. La terminologie même des manuels élémentaires de pédagogie musicale reçoit une nouvelle interprétation, et la définition par laquelle s'ouvrent la plupart des petits livres d'enseignement rédigés au xve et au xvie siècle, à l'usage des maîtrises d'enfants de chœur : « Qu'est-ce que la musique ? la musique est l'art de bien chanter » se trouve transformée par l'application que fait M. Schering du verbe *chanter* à tous les genres d'exécution.

Comme il est cependant difficile de parler de musique d'orchestre et de quatuor à l'époque de Josquin, et surtout de prouver alors l'usage des instruments dans les églises, M. Schering se rabat, pour l'explication des messes polyphoniques, sur l'orgue uniquement, et tous ses efforts tendent à le présenter comme l'interprète de toutes ou presque toutes les parties de la polyphonie. Les extraits des traités de Bermudo (1545) et Sancta Maria (1565), que lui a fait connaître le livre de M. Kinkeldey, apportent en effet sur la pratique de la *transcription* instrumentale au xvie siècle des enseignements de haute importance. Nul ne songe à contester sur ce point des usages que de nombreux documents révèlent. Non seulement on possède des manuscrits et des imprimés destinés à l'orgue ou aux instruments à clavier, et contenant des arrangements de pièces religieuses et profanes, mais il subsiste encore des transcriptions semblables à destination du luth, notées en tablature, pour l'instrument seul, sans parties vocales, et parmi lesquelles on trouve jusqu'au *Stabat Mater*, de Josquin, jusqu'à une messe à cinq voix, de Tiburtio Massaino. Mais il ne résulte pas de ces faits que l'exécution de telles œuvres sur l'orgue ou sur le luth ait été normale et qu'elle ait régulièrement tenu lieu d'exécution vocale dans les chapelles ou les maîtrises ; c'est pourtant ce qu'affirme M. Schering, quant aux « messes d'orgue » telles qu'il se les représente et telles qu'il nous les décrit à peu près en ces termes : « Le chœur des chanteurs *à l'unisson* assume l'exécution du « texte de la messe sur la mélodie du *Cantus firmus* (généralement une chanson

« profane, telle que *l'homme armé, fors seulement, malheur me bat, le serviteur*, etc., « mais cependant aussi quelquefois une mélodie liturgique, par exemple, *Mente tota*, « *De Sancto Antonio*, etc.), tandis que l'organiste exécute sur l'orgue *toutes les* « *autres parties*, ordinairement au nombre de trois. A cela s'ajoutent, plus ou moins « souvent, des chanteurs soli, pour compléter ou faire ressortir certains mots du « texte, que ne contient pas le *Cantus firmus*. Parfois l'organiste joue seul des mor- « ceaux entiers de la messe, sans la participation des chanteurs », etc.

Des exemples notés sont placés à la fin de la brochure et réalisent à l'œil, par la notation, le « bouleversement » promis par M. Schering. Pour les caractériser en un mot, il suffira de dire qu'ils sont l'antipode de l'essai dernièrement tenté à Paris, par M. Henri Expert, dans sa réédition, et par M. Félix Raugel, dans son exécution à Saint-Eustache, du *Stabat Mater* de Josquin Deprés. Tandis qu'ici le seul trombone (remplaçant l'antique saquebute ou le cornet admis, — les documents en témoignent, à titre presque exceptionnel, — dans certaines chapelles de l'époque de François Ier), venait interpréter le cantus firmus *noté en longues tenues*, dans les transcriptions de M. Schering, c'est la voix d'un soliste ou d'un chœur à l'unisson qui fait entendre, sur les paroles liturgiques, le thème de la chanson; et comme il faut le rendre chantable en réduisant les valeurs, nous voyons l'allure des autres parties vocales, pour se conformer à son pas, se précipiter en groupes rapides de croches, de doubles croches, liées par groupes, et dont l'apparence est, certes, tout à fait « instrumentale ».

Ces quelques indications pourront donner à nos lecteurs une idée sommaire de la nouveauté et de la hardiesse de la thèse que présente M. Schering. Entre les objections qu'*a priori* tout musicien curieux d'art ancien peut suggérer au nom du simple bon sens, il suffira provisoirement d'énumérer les plus simples : si certaines messes de l'époque de Josquin, et justement les plus compliquées, étaient ainsi destinées à l'orgue, ou à l'orgue avec une seule partie vocale, pourquoi les copiait-on, les imprimait-on toujours *en parties séparées*, ou bien, dans les in-folio, à l'usage du lutrin, en parties placées *en regard* les unes des autres ? l'organiste accomplissait-il donc ce tour de force de la réduction en partition, d'après cette disposition des parties, où nulle barre de mesure ou de « distinction » ne venait lui servir de point de repère, pour la superposition et la réunion des « voix » hérissées de pauses et de ligatures ? S'il existait, pour lui, des *partitions* écrites, par quel hasard étrange se sont-elles toutes perdues, alors qu'ont seulement survécu les manuscrits et les éditions en parties séparées ? pourquoi, si dans une chapelle il suffisait de compter, avec l'organiste, un seul ou quelques chantres capables de tenir le *cantus firmus*, entretenait-on à grands frais des chœurs de vingt, trente, quarante chanteurs, soigneusement recrutés et groupés par espèces de voix ? pourquoi les théoriciens et les moralistes, volontiers abondants en critiques, en railleries, en anathèmes, à l'endroit des abus commis par les chanteurs, se montraient-ils muets à l'égard des instrumentistes ?

Bien d'autres questions semblables pourraient être posées. Nous serions heureux de voir la brochure de M. Schering conduire d'autres érudits à creuser le même sujet d'après des « critères » moins audacieux et des comparaisons plus nombreuses de textes pratiques, théoriques et historiques. Son petit livre n'est pas la bombe anarchiste qu'il a voulu faire éclater pour détruire tout l'édifice de notre documentation, de nos idées, de nos erreurs ; mais il pourrait remplir le rôle utile des pétards qu'on pose, par les temps de brouillard, sur les rails, pour avertir d'un péril le mécanicien d'un train rapide, et l'engager à scruter attentivement l'espace, en modérant sa vitesse.

M. Brenet.

L. Pradère-Niquet : **Rondes et Chansons Bretonnes** (paroles, musique et dessins de l'auteur), chacune, net, 1 fr.; le recueil, 6 fr.; Mathot, éditeur, 11, rue Bergère, Paris.

Quel mot est plus charmant que celui-ci : les Rondes et les Chansons ?

Jeux d'enfants, jeux de poètes, plaisir des plus grands, les chansons et les rondes, tout au long de la vie, chantent nos joies et nos peines avec leurs couplets et leurs refrains.

La chanson, a joliment dit M. Paul Andry, est comme la forme sensible et quotidienne du bonheur, elle est sa menue monnaie. Aussi bien est-elle le seul art véritablement populaire. L'ouvrier des champs, comme l'ouvrier de la ville, chante en travaillant. Sous le toit du lavoir de campagne comme dans l'atelier de couture, résonnent les voix claires des jeunes filles et des femmes. A chanter et à danser, quel cœur n'a éprouvé un plaisir intime, tendre ou violent, joyeux ou mélancolique, plus profond ou plus léger, mais un plaisir bienfaisant et délassant ?

Comme les fleurs, la chanson embauma le logis. Elle pare de poésie nos sentiments, de joliesse et de grâce nos gestes et nos actes. Car la chanson est diverse, multiple, infinie en ses variétés. On a parlé de la décadence de cet art charmant ; on salue aujourd'hui sa renaissance. Disons plutôt que cet art difficile sollicite trop peu de vrais artistes. Le genre ne jouit que d'un prestige restreint. N'est-ce pas à tort ? L'art des troubadours est fait de simplicité et de spontanéité, il exige de vrais dons de poète et de musicien, une imagination vive et féconde. Ne voilà-t-il pas de quoi témoigner du plus grand génie ? Quant à moi, je tiens que cet art, s'il est bien pratiqué, en vaut un autre et que le génie, comme le talent, est, partout et en tout, égal à lui-même.

La terre de France est une grande nourricière d'artistes. Quel art est plus français que celui de la chanson ? L'âme française a souvent trouvé dans les chants de nos vieilles provinces son mode d'expression caractéristique. Combien de ces chants, avec lesquels les aînés ont bercé les plus jeunes, sont représentatifs d'une époque ou d'un trait du caractère national ! Nos vieilles chansons sont un précieux patrimoine. A Dieu ne plaise, que soit jamais tarie cette source de vérité et d'art, dont j'ai à cœur aujourd'hui de dire une manifestation nouvelle. Je veux parler d'une manière de petit chef-d'œuvre ; un album de vingt-trois Rondes et Chansons bretonnes publiées récemment par l'éditeur Mathot. L'auteur de cet album est M. Léon Pradère-Niquet. La personnalité de M. Léon Pradère-Niquet est étrange et curieuse. Elle mérite de retenir l'attention. Elle la fixe. M. Léon Pradère-Niquet se révèle, dans cet album, dessinateur, poète et musicien. Il nous sollicite par ces divers titres, et avec un égal bonheur. M. Léon Pradère-Niquet est, paraît-il, un peintre de talent, auteur notamment de compositions décoratives primées aux concours de l'Union régionaliste bretonne. L'illustration de son album est un hors-d'œuvre, elle est cependant infiniment intéressante par ce qu'elle apporte de spécifique dans l'expression générale de l'œuvre. Cette œuvre, riche et variée, est essentiellement une. Peintre, poète ou musicien, M. Léon Pradère-Niquet demeure semblable à lui-même. Ses talents divers ne se juxtaposent pas, ils se rencontrent, se pénètrent et se mélangent harmonieusement comme autant de sources d'une même inspiration. Ces vingt-trois Rondes et Chansons, d'un tour éminemment poétique, de l'invention la plus heureuse, d'une variété originale, voire même animées d'un grand souffle ou d'une foi profonde, expriment tantôt la gaieté, tantôt la rêveuse mélancolie, tantôt le tragique de l'âme et de la pensée bretonnes. Ne voilà-t-il pas le plus délicieux goût de terroir ? Mais cette œuvre surpasse sa qualité originelle. Elle déborde de son cadre et se manifeste au loin comme une véritable œuvre d'art, œuvre d'un art simple, rare et juste, d'un art raffiné, aux touches délicates, aux nuances imprévues, d'un vrai bonheur d'invention et d'expression. Certes, voilà bien de l'art populaire, et du meilleur et du plus élevé, quelque riche fruit d'un arbre sain, nourri par une terre féconde. Jeu d'artiste, amusement ou délassement, ces Rondes et Chansons nous amusent et nous délassent. Elles nous émeuvent aussi ; et je ne puis dire lequel est privilégié de ces mérites. Dans la pensée, dans la forme poétique, dans la mélodie, dans le rythme, dans le choix des accords se décèle un constant et même souci d'art. Au surplus, cet art est véritablement inspiré. Un cœur bat, un sentiment s'exprime, une vision s'illumine.

Et cette inspiration est bien ce qu'il faut louer davantage, étant ce que nous aimons et le privilège de l'artiste-né.

Dirai-je encore d'autres mérites : les trouvailles mélodiques, l'intensité de l'expression musicale, le pathétique des rythmes, la remarquable syllabation de chacun des couplets sur la même mélodie ? Sans doute, car il ne faut taire ce qui ajoute en perfection au talent spontané. Mais le meilleur, dans l'art, est ce qui ne peut être dit, ce qui ne peut être senti que par la plasticité même de la matière, à son contact, par des sens avertis et éduqués. Lisez, vous tous qui n'êtes indifférents, chantez et dansez ces Rondes qui ont titre : *L'Églantier*, *Dans l'ajonc doré*, *Dans mon bal de Quimper* ; les dramatiques récits : *Holà ! derrière la charmille*, *La Jeune Fille et la Mort* ; la mélancolique chanson de *Marivonne* ; le fougueux *Chant de guerre des chouans*, *Tinaick*, *Quand revient le Printemps* ; lisez, chantez et dansez ces Chansons et ces Rondes. L'âme de la Bretagne, les lointains bleus de sa lande, l'or de ses ajoncs, la brume lumineuse de son horizon de mer, ses petits ports, ses pins et son granit, ses binious et ses bombardes, ses clochers et ses fontaines, ses pardons et ses croix surgiront devant vous dans leur lumière et leur atmosphère : vertu saine et féconde d'un art simple et charmant qu'en louant au début de ces pages, j'aimais peut-être déjà davantage pour le plaisir que ces « Rondes et Chansons », que je vous ai dites, m'avaient donné, et que je souhaite à tous ceux auxquels elles s'adressent : petits et grands, garçons et filles, Bretons, bon peuple de France, poètes et artistes !

EDM. MAURAT.

Saint-Étienne, *19 décembre 1911.*

VIENT DE PARAITRE :

Dom J. BAUDOT : **L'Antiphonaire** ; — **Le Missel romain**, II ; — **Le Cérémonial.**

Dom F. CABROL : **La réforme du Bréviaire et du calendrier** ; chaque opuscule (collection *Science et religion*), 0 fr. 60 c. ; Paris, Bloud et Cie, 7, place Saint-Sulpice.

Dom G. MORIN : **Les véritables origines du chant grégorien**, 3e édition, in-8o de 88 pages, 1 fr. 50 (port en plus) ; librairie de l'abbaye de Maredsous par Maredret, Belgique.

Au moment où entrent en vigueur le nouvel Antiphonaire Vatican et la première réforme des offices prescrite par Pie X, les publications que nous annonçons ici sont des plus opportunes. Elles constituent à la fois une contribution à l'étude scientifique des livres liturgiques et du chant, et à la grande vulgarisation, toujours admirablement documentée, qu'ont entreprise les savants Bénédictins dont nous annonçons ici les œuvres.

L'*Antiphonaire*, de Dom Baudot, est surtout consacré aux origines et premiers développements de l'antiphonaire grégorien : c'est un opuscule *excellent*, qui complète très heureusement le travail sur le *Missel Romain*, du même auteur, dont la deuxième partie (moins personnelle que la première) paraît en même temps. Le *Cérémonial* n'intéresse pas que les cérémoniaires, comme le titre semblerait le faire croire, mais aussi bien l'histoire de la liturgie et du chant lui-même.

Au point de vue actuel et pratique, le travail de Dom Cabrol sera accueilli avec satisfaction : il fixe avec précision, de façon très claire, les points principaux et les détails les plus importants de la réforme liturgique déjà accomplie par Pie X, et ce qu'il reste à accomplir de ce côté.

Enfin, je n'ai pas à louer le livre de Dom Morin : c'est l'œuvre de début et de jeunesse de l'éminent historien, mais elle n'en est point un péché, au contraire. La 3e édition de cette réponse si remarquable aux hypothèses historiques de Gevaert contribuera, comme les deux précédentes, qu'elle reproduit exactement, à faire connaître l'authenticité de la tradition grégorienne.

A. G.

VIENNENT DE PARAITRE :

L. Saint-Requier : **Collection « Palestrina »**, nouveau Répertoire des Chanteurs de Saint-Gervais ; édition populaire des Œuvres religieuses des Grands Maîtres des XVe, XVIe et XVIIe siècles; 20 motets ou messes, 3 fr.; en dépôt chez L.-J. Biton, à Saint-Laurent-sur-Sèvre, Vendée.

Abbé F. Brun : **Traité de composition de musique d'église**; net, 4 fr., au Bureau d'Édition de la *Schola*.

LES REVUES (articles à signaler) :

Les Chansons de France, nos 23 et 24. — Suite de la collection des intéressantes chansons du pays de Vannes, recueillies par Maurice Duhamel.

La Petite Maîtrise. Février. — Abbé Fabre : *Choral archaïque;* R. Quignard : *Elévation* ; S. Paraire : *Chœur séraphique* ; Hartmann : *Offertoire*. — Texte : *A nos lecteurs*. J. Marty : *Antiphonaire typique du Vatican*. — *Congrès de Barcelone*. Abbé Chabot : *L'orgue : Règlement de la musique, à Rome*.

Revue musicale S. I. M., n° 11. — C. van den Borren : *Les virginalistes anglais*. — N° 12. — Dr A. Chitz : *Une sonatine inconnue* de Beethoven, pour mandoline.

La Musique sacrée, n° 11. — Encartage : abbé Chassang, *Adoremus in aeternum*, 3 voix égales et orgue.

Le Monde musical, n° 21. — H. Prunières : *Les origines de l'ouverture française*.

Revue du chant grégorien, n° 1. — D. Pothier : *La note liquescente dans le chant grégorien, d'après Guy d'Arezzo ;* D. Andoyer : *L'ancienne liturgie de Bénévent*, (suite). — N° 2. D. David : *L'exécution des liquescentes dans le chant grégorien*.

Bulletin mensuel de la Société Internationale de musique, livr. 2. — P. Dechevrens : *Lettre à M. le Dr Wagner* [posthume, à propos du rythme grégorien].

Caecilia (Strasbourg), n° 12. — Suite de l'analyse de l'édition des « Lieder » (Geistliche) de 1550, et de l'histoire musicale de la cathédrale de Strasbourg, de 1681 à 1789.

Caecilienvereinsorgan, n° 11. — Dr J. Gmelch : *Une hymne à 4 voix, en l'honneur de saint Willibald, de 1517* (publiée en entier, remise en partition, est de Johann von Schaumberg, 1488-1552).

Musica Sacro-Hispana ; Ilustracion católica (*la Hormiga de Oro*), ont consacré des numéros spéciaux illustrés au dernier Congrès national de musique sacrée de Barcelone, dont nous avons rendu compte dans notre précédent numéro.

VARIÉTÉS

La musique d'orgue et les organistes

N. B. — Nous sommes heureux de reproduire ici la Conférence-rapport prononcée, à la *Semaine liturgique* de Maredsous, par le R. P. Dom Anselme Deprez, organiste de l'église abbatiale de Maredsous, et dont le nom et le talent sont connus des lecteurs de notre revue. Ce travail, extrait, avec autorisation spéciale, du Compte rendu des réunions, dont nous avons annoncé, en son temps, la publication, sera lui-même l'objet d'une publication séparée, pour la propagande, en un élégant fascicule (0 fr. 50), qu'on trouvera aux bureaux de la *Revue liturgique et bénédictine*, à Maredsous, par Maredret, Belgique.

Messieurs,

L'orgue, on le sait, est aujourd'hui le seul instrument autorisé à se faire entendre *en solo* pendant les fonctions sacrées. Son rôle dans la liturgie a fait, il y a quelques années, l'objet d'une très consciencieuse et très pratique conférence de M. l'abbé O. Pierre [1]. Le distingué Directeur de l'École grégorienne du diocèse de Namur a traité la matière *ex professo*, et son étude se recommande d'elle-même à tous les organistes, surtout aux organistes des campagnes ; j'oserais dire que c'est pour ceux-ci un devoir de la lire. Sur quelques points seulement nous divergeons. — Que le plain-chant, par exemple, puisse se passer d'accompagnement et que, çà et là, il soit bon de s'en souvenir nous n'en disconvenons pas. Mais prétendre que sa monodie n'est pas susceptible d'une harmonisation qui la fasse valoir plus encore, et que le meilleur accompagnement des mélodies grégoriennes ne saurait être qu'un cache-misère, c'est, selon nous, ménager une facile excuse à des essais trop imparfaits encore, ou tomber dans le purisme. En fait, il y a déjà d'assez bons accompagnements et le sens commun a raison. Si nous ajoutons que l'auteur nous semble un peu trop prévenu contre certaines cadences modales employées par Guilmant, nous aurons dit toutes nos réserves. — Ce n'est donc pas pour refaire un travail bien fait que nous touchons au même sujet, mais pour examiner un point qui nous a semblé mériter une attention particulière : le style de la musique d'orgue. Quand l'orgue a la parole, comment doit-il parler pour que, selon le vœu du *Motu proprio*, son langage soit à la fois saint, artistique et universel ? Nous voudrions essayer de le dire en montrant ce que serait un organiste idéal et en déduisant de là les lois de la vraie musique d'orgue. Le contraste entre l'organiste tel qu'il est trop souvent et l'organiste tel qu'il devrait être nous fera tirer ensuite quelques conclusions pratiques. Il nous arrivera probablement d'exposer des faits connus, d'émettre des avis déjà donnés, mais ceux qui ont un peu d'expérience le savent : il y a des choses sur lesquelles il faut si fréquemment revenir !

Lorsqu'on songe à la nature des fonctions de l'organiste, à la décence et à la

1. Abbé O. Pierre, *Le rôle de l'Orgue dans la liturgie*. Delvaux, Namur, 1910.

distinction qu'elles requièrent, on sent bien vite que la technique du virtuose et la science du musicien ne lui suffisent pas pour atteindre la perfection ; il lui faut encore la foi vive du chrétien et l'âme inspirée de l'artiste. L'orgue, avons-nous dit ailleurs [1], est le trait d'union harmonieux qui relie entre elles les différentes parties de l'Office divin et y associe les fidèles. Selon la remarque des psychologues, de la musique à la prière il y a si peu de distance que tous les cultes mélangent l'harmonie des chants et des orgues à leurs cérémonies sacrées. L'idée, le sentiment religieux se font en quelque sorte palpables et prennent corps à travers les sons [2]. Aider la liturgie à glorifier Dieu et à élever vers lui les âmes : telle est la mission de l'organiste. Chrétien convaincu, il l'apprécie, il l'aime, il lui consacre son talent, il s'y dévoue du fond de son cœur. Qu'il ne soit qu'un auxiliaire, il le sait. Mais il comprend aussi la grandeur de son ministère et s'en fait gloire ; il y voit un apostolat d'édification qui n'est pas sans analogie avec celui de la chaire et qui a, comme la prédication, son éloquence insinuante et persuasive. Les soucis d'ordre matériel, les désirs de la vanité ne montent pas avec lui à sa tribune ; il ne fait pas de l'art pour l'art ni pour une stérile jouissance, mais pour la prière. C'est à sa piété qu'il doit ce sens des convenances liturgiques qui lui fait discerner d'instinct le genre d'harmonie le plus en rapport avec le caractère du mystère ou de la fête, avec les différentes parties de l'office, avec les circonstances. Il peut n'être pas un saint, mais il doit comprendre la sainteté pour en communiquer aux autres le sentiment. Comme il possède à la fois la technique du clavier, la science de la composition et ce don de l'invention, si précieux, si indispensable même pour l'organiste, maître de ses inspirations, il en mesure l'essor, les tempère à son gré, enveloppe tout de ses accords graves ou triomphants, et passe d'une partie à une autre sans heurt et avec charme. Car, le charme est essentiel à la musique d'orgue comme à toute autre ; non pas ce charme ronronnant et un peu bébête qui se pâme en des fadaises vulgaires, mais ce charme fait de tendresse et de force qui satisfait la raison artistique en même temps que la piété, qui se répand dans l'église comme un parfum de l'évangile, qui « recueille et qui agenouille », ce que, d'un mot, dans notre langage liturgique, nous nommons l'*onction* [3]. Les innombrables ressources de son instrument, il les connaît et les utilise à propos dans ses merveilleux interludes. Prêt à toutes les éventualités, capable d'improviser toujours, s'il craint de s'appauvrir en tirant trop de lui-même, il ne dédaigne pas de recourir à quelque chef-d'œuvre écrit ; mais alors, ses emprunts sont toujours choisis avec tant de discernement, situés avec tant de goût et tellement fondus dans l'unité de l'ensemble, qu'ils paraissent tout naturels et ne se font pas remarquer. On reçoit la salutaire impression des sentiments les plus divers de la prière liturgique — componction, joie, espoir, triomphe — sans songer à qui on la doit, sans se demander à quoi elle tient.

A quoi donc tient-elle ? car c'est ici le point capital.

C'est tout d'abord à cet esprit de religion dont nous venons de voir l'artiste animé, et qui lui fait choisir telle harmonie plutôt que telle autre : c'est ensuite au style lié de son jeu ; à l'écriture contrapuntique ou fuguée ; à l'emploi des accords très soutenus dans une registration austère ; enfin, à la simplicité des moyens en général.

Le style lié, voilà le vrai style de l'orgue ; et le contrepoint palestrinien qui convient éminemment à la polyphonie sacrée, éminemment aussi convient à la musique d'orgue. C'est là le genre de composition le plus voisin des mélodies grégoriennes, c'est celui qui donne le plus à la musique d'orgue ce caractère de gravité sereine qui la fait trancher sur la musique profane comme un vêtement liturgique sur un attifement mondain. Le contrepoint de Palestrina est plus pur encore, plus céleste,

1. *Musica sacra*, janv. 1911.
2. *Le Patriote*, 9 nov. 1909.
3. Voir, là-dessus, le portrait que M. Ch. Bouché a tracé de Ch. Collin dans « Un artiste chrétien », *Revue de la Jeunesse*, 25 juillet 1912. Paris, Lethielleux.

dirons-nous, que celui de Bach. Ne serait-ce que pour l'étude de la formation du goût, il est regrettable qu'on n'ait pas fait des œuvres de ce beau génie un nombre plus considérable de transcriptions pour orgue. Sans doute, ce n'est pas pour cet instrument qu'il écrivit, et les réductions sont rarement esthétiques, mais elles sont pratiques, et, dans le cas présent, le peu d'exemples que Liszt et quelques compilateurs nous ont donnés suffisent pour montrer tout le profit qu'on pourrait en retirer. Une substantielle assimilation des œuvres de Palestrina, d'abord, et de son école, de Bach ensuite, de Haendel et de leurs contemporains, c'est là le moyen le plus efficace d'acquérir le style que la liturgie réclame. L'organiste devrait être rompu à la facture de ces maîtres, et pénétré de leurs mélodies. « Palestrina et Bach », écrivait Gounod à Ch. Bordes, en 1892, « ont *fait* l'art musical ; ce sont, pour nous, des Pères de l'Église, il importe que nous restions leurs fils... »[1]. Ce n'est pas à dire qu'on doive se confiner dans leurs œuvres, s'y ankyloser, et condamner la musique religieuse de notre siècle à une impuissance si déplorable qu'il faille désespérer du progrès. « Où en serions-nous, demandait un ancien rhéteur, si personne n'avait fait que copier ses devanciers ?... Nous naviguerions encore sur des radeaux; la peinture se bornerait à suivre les contours des ombres projetées par les corps au soleil... »,[2] et nos belles orgues ne seraient que des flûtes de Pan. La copie, d'ailleurs, est toujours inférieure à l'original. Mais imiter, ce n'est pas copier. La forme peut changer et le fond rester. On n'aurait eu qu'à se louer des résultats de la Renaissance littéraire du XVIe siècle, si ses coryphées n'avaient pas renoncé aux sources vives de la religion et de l'histoire nationales. Les Latins ne commirent point cette faute quand ils imitèrent les Grecs ; et les deux grands maîtres dont nous parlons, Palestrina et Bach, en utilisant les découvertes que leur offrait la science musicale de leur temps, n'eurent garde de faire table rase des travaux de leurs devanciers. Ils s'en inspirèrent et ils en conservèrent ce qui nous a longtemps manqué et ce que Pie X nous demande simplement aujourd'hui : l'*esprit*. La pensée toujours chrétienne dans l'un, toujours liturgique dans l'autre, présidait aux trouvailles de leur propre génie. Et voilà comme il convient d'imiter ou d'innover. A l'inverse du mot fameux d'A. Ché- nier : « *Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques* », créons sur la foi antique des formes musicales nouvelles et animons nos jeunes harmonies du souffle vivifiant qui inspirait nos pères.

A cette condition, la technique moderne ne déparera pas la littérature d'orgue et les compositions qui en naîtront « ne seront nullement indignes des fonctions liturgiques »[3] ; mainte page de C. Franck, entre autres le *legato* de son exquise pastorale, ses chorals variés — le premier et le troisième surtout — en sont la meilleure preuve. Qui n'admire la profondeur de sentiment de ces merveilles d'art, et qui ne se sent religieusement impressionné à leur audition ? L'idéal de la musique d'orgue liturgique, il est vrai, s'y trouve plutôt évoqué que réalisé. Car, si l'art liturgique est nécessairement religieux, la réciproque n'est pas rigoureuse et une œuvre d'art peut bien être religieuse sans être pour cela liturgique — tels les oratorios. — Pour mériter ce titre, il faut que la composition réponde parfaitement aux exigences des fonctions sacrées. Celles dont nous parlons, d'un effet sublime dans les concerts spirituels, semblent avoir été conçues moins pour le service de l'autel que pour satisfaire à ce besoin de produire qu'éprouvent les artistes, que dut éprouver la grande et pieuse âme d'artiste de C. Franck. Si l'éminent et vénéré Maître eût compris la liturgie comme on commence à la comprendre aujourd'hui, s'il eût composé pour elle, nul doute qu'il n'eût revêtu ses chefs-d'œuvre d'une forme de tout point appropriée. Et ne peut-on pas déjà se féliciter des progrès accomplis par les plus doués de ses disciples et par d'autres? L'orientation n'est peut-être pas encore marquée par des œuvres assez nombreuses ou assez puissantes, mais elle est franchement, nettement indiquée dans les enseignements. Ce que M. Sérieyx, de la *Sehola*

1. *Tablettes de la Schola*, juin 1912.
2. Quintilien.
3. *Motu proprio*.

Cantorum, dit de « la musique à l'église » atteint, *dans ses principes*, la musique d'orgue [1]. En vertu du précepte qui soumet les progrès de l'art aux lois liturgiques, on devra, observe-t-il d'abord, « exclure rigoureusement parmi toutes les conquêtes de l'art postérieures à l'épanouissement du chant grégorien, toutes celles qui ont pour effet : le contraste, la brusquerie, la violence, l'entraînement et en général l'*expression passionnelle*, sous toutes ses formes. On doit, pour cette raison, bannir de la musique sacrée :

1° Les oppositions brusques de timbres, de nuances, de rythmes ou de tonalités ;

2° Les formules altérées, sans préparation (appogiatures expressives chromatiques, etc.) ;

3° Les rythmes métriques de périodicité fréquente et régulière (danses, coupures carrées, marches d'harmonie, etc.) [2].

Mais en échange, l'art contemporain fournit d'inépuisables ressources, parfaitement compatibles avec l'esprit liturgique, notamment dans :

1° Le *contrepoint moderne*, autorisant des superpositions de parties inconnues des palestriniens et tout aussi légitimes ;

2° Les grandes lois des *relations tonales* et de la *modulation*, qui permettent, même dans la monodie, l'introduction d'éléments de variété infinie, à la condition de respecter le caractère *modal* des pièces, et d'être soumises aux formes *progressives* et douces dont la musique sacrée ne doit jamais se départir ;

3° Le *développement thématique*, par modification rythmique progressive d'un thème liturgique préexposé, par renversement, augmentation, rétrogradation, etc., avec application symbolique de ces divers procédés, mais sans jamais défigurer ni caricaturer le thème proposé [3]. »

Aux éléments primordiaux dans lesquels doit se mouvoir la musique d'orgue : *modalites ecclésiastiques, formules grégoriennes*, style *polyphonique contrepointé*, harmonie de fond consonant (accords parfaits, retards préparés, etc.), on peut donc ajouter le contrepoint moderne, la modulation, le développement thématique et en général les ressources de l'art contemporain soumis aux lois liturgiques. Ce qu'il ne faut pas oublier c'est que la musique du jour étant principalement employée à des usages profanes, il est plus difficile de lui imprimer ce cachet liturgique qui doit la différencier. Aussi ne négligeons pas les traditions d'un passé qui va de pair avec le chant grégorien, et qui, pas plus que lui, ne peut disparaître parce qu'il est immortel. Évitons surtout, comme contraires à la simplicité des moyens, dont nous avons fait une règle, les extravagances à la mode : l'artificiel, l'outré, l'anarchique, l'algébrique,... un chaos sans tonalité qu'on décore du nom de musique savante, et qui, chez plusieurs, ne couvre que le vide de la pensée.

En confirmation des principes que nous venons de poser, qu'on nous permette d'apporter deux témoignages : l'un, d'un organiste parisien, M. Lesierre, qui nous aidera dans une large part à portraire l'organiste moderne ; l'autre, du critique d'art Jacques Hermann, dont les *Impressions bénédictines de Semaine sainte et de Pâques* ont paru dans la *Tribune de Saint-Gervais*.

« En résumé, dit le premier, le style de l'orgue doit remplir trois conditions :

1° Être de caractère strictement religieux ;

2° Être d'écriture contrapuntique ;

3° Posséder la qualité technique qu'on appelle le style lié [4]. »

« Lorsque, raconte J. Hermann, dans les fêtes solennelles, le secours de ce royal orchestre (l'orgue) ne fait que doubler la majesté de la louange divine, les bénédic-

1. Dans l'application, l'orgue a notablement plus de latitude que la musique vocale, parce que, dans ses pièces séparées, il n'est pas, comme elle, assujetti à des paroles et joue un rôle plus secondaire.

2. Signalons, pour l'orgue, les arpèges en batterie.

3. *La Musique à l'église*, brochure. Bureau d'Édition, 269, rue Saint-Jacques, Paris.

4. *Essai sur l'esthétique de l'orgue*. S. I. M.. mars et nov. 1911.

tins n'emploient logiquement que les accords pleins — triomphants ou funèbres, — ou le style sévère et gothique de la fugue. Quelle surprise sans mélange fut d'oublier — pendant la Consécration et la Communion de la messe — les mollesses nerveuses de Gounod et de Massenet, ou, après les Offices, les septuors de grand opéra, « arrangés » pour orgues ou harmoniums ! Oh ! que fut béni le moine... qui nous joua des fugues saines, viriles et limpides, pour glorifier la Résurrection du Seigneur ! qui, accompagnant le chant de ses frères-chantres, les *accompagne* réellement dans le sens musical du mot ; qui ne tape pas de l'orgue et ne fait pas de virtuosisme sacré, et reste dans le double sentiment du grand Art et de la grande Piété ! La fugue, le contrepoint, les accords simples, cela seul convient à l'orgue, au point de vue musical, et cela seul convient à l'Église au point de vue philosophique. Qui n'a remarqué l'alliance presque continuelle de la mystique la plus vivante et de la science exacte la plus profonde ? Grâces soient aux bénédictins noirs et blancs, pour bannir la sentimentalité et le sentimentalisme de l'art religieux [1] ! »

Ici se place une question intéressante, mais délicate : est-il mieux, tout en restant dans le bon style, d'improviser que d'exécuter des morceaux écrits ?

M. l'abbé Pierre [2] voit dans la pratique organistique de l'improvisation « une plaie ». Il invoque l'autorité de M. Tinel, celle de Mendelssohn (il aurait pu ajouter celle de M. Widor) et certains règlements de l'autorité ecclésiastique édictés pour l'Italie. Mais il ne s'agit, chez lui et dans ces règlements, que d'organistes incapables. Mendelssohn n'envisage guère que l'impeccabilité et la réputation de l'artiste, point de vue plutôt mondain, et les hérétiques, fussent-ils de bonne foi, sont peut-être mal placés pour juger de notre liturgie. M. Tinel parle de pièces de longue durée improvisées par de jeunes organistes à peine formés ; et si nos renseignements sont exacts, M. Depuydt, professeur à l'Institut Lemmens — qui est bien aussi un peu l'institut de M. Tinel — improvise d'ordinaire dans la cathédrale métropolitaine de Malines, et le fait en excellent maître qu'il est et en bon liturgiste. C. Franck improvisait toujours, conseillait à ses élèves de le faire et, ce qui vaut mieux, leur apprenait à le faire. Quant à M. Widor, de lui se réclament, en effet, nos modernes « exécutants », ceux qui remplacent l'improvisation par les œuvres des grands maîtres, non seulement aux Entrées et aux Sorties, où elles trouvent mieux leur place, mais encore à l'intérieur de l'Office, notamment à l'Offertoire. Le morceau d'Offertoire est leur principal objectif : ils sont écoutés, alors, et, là où l'on ne chante pas l'antienne, ils ont le temps de déployer leur talent ; aussi se sentent-ils d'ordinaire mortifiés si l'on vient à combler l'intervalle par le chant de quelque motet. Nous reviendrons tout à l'heure sur les avantages de ce système, sur ses inconvénients et sur les abus auxquels il donne lieu. En attendant, si l'on n'oublie pas les termes de la question, nous n'hésitons pas à prononcer qu'en principe et au point de vue idéal où nous nous plaçons, l'improvisation vaut mieux. Cette méthode se conforme plus aisément et avec plus de naturel aux exigences si variables des fonctions sacrées ; mieux que toute autre et avec plus d'à propos elle rappelle les « motifs » grégoriens et par ceux-ci les textes liturgiques. Or, saisir dans la liturgie de chaque fête la pensée significative et profonde, l'en dégager et la traduire avec éloquence, la développer et la commenter dans un langage musical d'un symbolisme transparent pour les fidèles les moins initiés [3], n'est-ce pas précisément à quoi doit tendre l'organiste soucieux de remplir dignement sa mission ? Y a-t-il là rien de chimérique ? N'est-ce pas ce que fit, entre autres, durant de longues années, à Saint-Brieuc, le grand artiste chrétien que fut Ch. Collin ? Combien de fois, dit M. Ch. Bouché dans la notice que la *Revue de la Jeunesse* vient de lui consacrer, « combien de fois nous est-il arrivé d'écouter, avec surprise et ravissement, un « Offertoire » où nous revenait transposé, amplifié, enrichi de résonances nouvelles, l'écho de la prédication que nous venions d'entendre ! » Cette

1. *Impressions bénédictines de Semaine sainte et de Pâques.* Bureau d'Édition, 269, rue Saint-Jacques, Paris.
2. *Op. cit.*
3. Ch. Bouché, *loc. cit.*

méthode, d'ailleurs, s'impose dans les interludes. Elle est donc plus *liturgique*. Elle est aussi plus « organesque » en ce qu'elle permet d'utiliser avec plus de liberté les infinies ressources de l'instrument.

En pratique, à raison des difficultés d'une bonne et constante improvisation, nous n'oserions conseiller ni de tout improviser ni de tout exécuter. Ici encore, croyons-nous, *in medio virtus*. Mais on aimera d'entendre là-dessus l'opinion d'un musicien de la plus haute valeur et compétent entre tous parce que lui-même fut longtemps organiste. Nous avons lu avec peine, à propos d'un article regrettable publié par lui récemment sur la prononciation italienne du latin et le *Motu proprio*, que ce doyen des grands musiciens français d'aujourd'hui, C. Saint-Saëns, pour le nommer enfin, n'a pas ou n'a plus de fortes convictions religieuses. Le croira-t-on aux raisons sur lesquelles il base ici son jugement ?

« L'improvisation, dit-il, gloire de l'École française, a été dans ces derniers temps battue en brèche, de par l'influence de l'École allemande. Sous prétexte qu'une improvisation ne saurait valoir les chefs-d'œuvre des Sébastien Bach, des Mendelssohn, on en a détourné les jeunes organistes.

« Cette manière de voir est funeste, parce qu'elle est fausse ; c'est tout simplement la négation de l'éloquence. Se figure-t-on ce que seraient la Tribune, la Chaire, le Barreau, si l'on n'y entendait que des discours appris par cœur ? Ne sait-on pas que tel orateur, tel avocat, éblouissant quand il prend la parole, perd son éclat dès qu'il met la plume à la main ? Le même phénomène se reproduit en musique. Lefébure-Wély, qui fut un merveilleux improvisateur (j'en puis parler, je l'ai entendu), n'a laissé que des morceaux d'orgue insignifiants ; et j'en pourrais citer parmi nos contemporains qui ne se révèlent entièrement que dans l'improvisation. *L'orgue est un évocateur* ; à son contact, l'imagination s'éveille, l'imprévu sort des profondeurs de l'inconscient ; c'est tout un monde *toujours nouveau* et qu'on ne reverra plus, qui surgit de l'ombre, comme sortirait de la mer, pour y rentrer ensuite à jamais, une île enchantée.

« Au lieu de cette féerie, que voyons-nous trop souvent ? Quelques morceaux de S. Bach ou de Mendelssohn, répétés à satiété ; morceaux fort beaux assurément, mais morceaux de concert, déplacés dans un office catholique, avec lequel ils ne s'accordent point ; morceaux écrits pour d'anciens instruments, auxquels ne s'appliquent point, ou s'appliquent mal, les ressources de l'orgue moderne ; et l'on croit ainsi avoir réalisé un progrès.

« Je sais ce qu'on peut dire contre l'improvisation. Il y a de mauvais improvisateurs dont le jeu n'a aucun intérêt. Mais il y a aussi des prédicateurs, et même des députés, qui parlent fort mal. Cela ne fait rien à l'affaire. *Une improvisation médiocre sera toujours supportable, si l'organiste est pénétré de cette idée que la musique, à l'église, doit s'accorder avec l'office, aider au recueillement et à la prière ;* et si l'orgue, dans cet esprit, bruit harmonieux plutôt que musique précise, ne fait rien entendre qui soit digne de l'écriture, il en sera de lui comme de ces vieux vitraux dont on a peine à distinguer les figures et qui nous charment plus que les plus beaux vitraux modernes. Cela vaudra mieux, quoi qu'on en dise, qu'une fugue d'un grand maître, attendu qu'*il n'y a rien de bon en art que ce qui est à sa place* [1]. » Par « fugue d'un grand maître » entendez ici la *fugue de concert*, non la fugue sévère, moins encore le style fugué ; car Saint-Saëns restait si bien dans ce style, qu'il avait la réputation de jouer toujours des fugues, quoiqu'il n'en exécutât jamais. Cette manière de voir ne contredit pas celle de J. Hermann, relatée il y a un instant. Ailleurs l'éminent musicien revient sur le même sujet et ajoute : « Lorsque j'étais organiste il m'arrivait très souvent de prendre pour thème le chant de l'Offertoire prescrit de la Messe et de le développer dans son caractère [2]. » Voilà l'idéal. C'était celui de Ch. Collin, nous l'avons vu, c'est celui de M. Depuydt, ce serait le nôtre si nous pouvions y atteindre. Au moins étions-nous, sans le savoir, en par-

1. *Écho de Paris*, 8 janv. 1911.
2. *Ibid.*, 23 juin 1912.

faite conformité de vue avec les personnalités musicales les plus appréciées de notre temps, lorsque nous écrivions, l'an dernier, dans la *Musica Sacra* : « Le chant de l'Offertoire terminé, au lieu de jouer un « grand morceau » qui ne rappelle en rien l'objet de la fête, l'organiste de notre choix développe, s'il en est capable, quelque thème mélodique de la liturgie du jour, donnant l'essor à son inspiration, et l'élevant très haut, selon le temps dont il dispose et le caractère de la cérémonie, pour redescendre ensuite graduellement et amener la tonalité en laquelle doit entonner le célébrant » [1].

Non, ce n'est pas le système de l'improvisation qu'il faut condamner ; c'est l'abus qu'en font les négligents, les ignorants, les ineptes, et c'est peut-être aussi le manque d'une formation spéciale dans les Écoles et Conservatoires. Ceux qui ont fait de solides études n'ont pas toujours eu leur attention suffisamment dirigée de ce côté — n'avons-nous pas entendu Saint-Saëns dire qu'on les en détournait ? — Ils n'apportent à leurs fonctions ni zèle, ni piété, ni prévoyance ; le développement qu'ils savent devoir prendre quelque proportion, ils ne se donnent pas la peine de le préparer, ne fût-ce que par un instant de réflexion, tandis que le prédicateur le plus exercé ne montera jamais en chaire sans s'être préalablement recueilli. Ch. Collin, pour citer encore ce modèle, comme son maître Lefébure, comme Saint-Saëns, « était doué d'une prodigieuse faculté d'improvisation et familiarisé, par des années d'étude et de pratique, avec tous les secrets de l'harmonie et toutes les difficultés du clavier » ; et, cependant, jamais il ne jouait sans préparation. « Je ne pose jamais les doigts sur les touches, disait-il, sans savoir ce que je vais dire. » Pour les morceaux d'une particulière importance destinés à des cérémonies extraordinaires, cette préparation devenait chez lui un véritable travail qui l'absorbait des journées entières et pour lequel il s'imposa, plus d'une fois, des veilles prolongées. Le même scrupule artistique et religieux lui faisait traiter avec un égal respect et une égale prévoyance, avec le même souci de la perfection, tous les détails de son service musical, les moindres « Versets » comme les plus longs « Offertoires » [2]. La négligence, voilà donc d'où vient le reproche souvent adressé aux improvisateurs, de ne varier point leurs thèmes, de ramener les mêmes formules, les mêmes harmonies ; de jouer machinalement « sans pensée et sans volonté, selon l'habitude de leurs doigts ». A ceux-là, les négligents, il suffirait de se surveiller, de se retremper en temps opportun dans l'étude ou l'exécution de quelque œuvre de choix; car rien n'oblige d'être si absolu.

Mais d'autres « ignorent à peu près le contrepoint et la fugue », voire l'harmonie. « Pianistes... ils manient l'orgue en pianistes ; le jeu lié, le doigté de substitution sont pour eux lettre morte. Leur pied gauche « pique » de temps en temps quelque note de basse qu'il laisse traîner ensuite lamentablement, tandis que leur pied droit éternellement rivé à la pédale expressive, communique à la malheureuse « boîte » des mouvements désordonnés qui font de l'orgue un gigantesque accordéon » [3] — détestable habitude blâmée par tous les artistes et que nous n'aurions jamais cru possible, si nous n'en avions été nous-mêmes le témoin rebuté. — Ceux-ci, évidemment, feraient mieux de jouer un beau morceau que d'improviser mal. Ils feraient encore mieux d'apprendre l'orgue. Car, n'est-il pas à prévoir qu'ils gâcheront le « beau morceau » de leur choix, comme ils tripatouillent leurs improvisations ?

Il paraît cependant qu'on peut descendre plus bas encore. « Il y a, dit M. Lesierre, l'improvisateur qui ne sait rien. Il est incapable de jouer médiocrement un morceau écrit. Aussi improvise-t-il. Sur quoi ? Trop souvent, hélas ! sur un motif d'opéra plus ou moins « opérette »..., et la foule, peu recueillie, se croyant au théâtre, chantonne en sourdine le motif favori. » *Corruptio optimi pessima.* De tels exemples sont la condamnation de ceux qui les tolèrent, non d'une méthode.

Voici, d'autre part, le tableau que le même critique nous trace de toute une

1. *Loc. cit.*
2. Ch. Bouché, *loc. cit.*
3. Lesierre, *loc. cit.*

catégorie d' « exécutants », qu'il désigne sous le nom de virtuoses. Nous le trouverons chargé ; mais si nos règlements diocésains le permettaient, ne verrions-nous pas, çà et là, des abus semblables ? Ne tiennent-ils pas au système même ? Citons. « Les virtuoses font de leur tribune *une véritable salle de concert.* On les voit, entourés d'une foule de « snobs » parmi lesquels l'élément féminin domine, faire briller leur virtuosité de mains et de pieds : ils ne jouent pas de chorals, pièces trop lentes et trop religieuses, mais ils exécutent des fugues de concert dans un mouvement exagéré, avec une registration assourdissante. Pour eux, l'orgue est un instrument destiné uniquement à faire valoir leur mécanisme. La liturgie catholique, ils s'en moquent, ils l'ignorent. Offertoire, Communion, Versets, tout est matière à virtuosité. Ceux-là ne sont pas dignes du nom d'artistes ; leur place n'est pas à l'église mais au Trocadéro. »

A côté des virtuoses, il y a, parmi les exécutants, les malavisés qui jouent des pièces disparates, sinon d'un genre plat et vulgaire; et ceux que j'appellerais volontiers les « déliquescents » de la musique d'orgue, ceux qui, à l'Élévation et à la Communion, recherchent la cantilène sentimentale, melliflue, sucrée, pommadée, genre païen, qu'on prend pour religieux et qui n'est que sensuel, qui ne va pas à l'âme, mais aux nerfs. Les virtuoses faisaient de la maison de Dieu un « hall » ; ceux-ci la convertissent en salon. Je ne parlerai pas de ceux qui la changent en théâtre en jouant des transcriptions d'opéras, pièces inconvenantes en ce que, « dans un lieu consacré à la prière, elles évoquent des tableaux trop souvent voluptueux »[1] ; pièces anti-artistiques, parce que, « s'il y a quelque chose d'antipathique au style lié, c'est ce genre de musique où la mélodie rapide, folâtre et séduisante attire invariablement l'attention sur une seule partie qui chante toujours aux dépens de ses sœurs, au mépris du style de l'orgue »[2].

Il faut parler ici d'un heurt assez fréquent qui peut se produire dans tous les systèmes, mais qui est surtout choquant dans celui que nous examinons. A vrai dire, il tient moins à l'organiste, cette fois, qu'au célébrant, ou, en certaines occasions, aux chantres. L'organiste, à l'Offertoire, par exemple, — c'est surtout là que la discordance éclate — est en train de jouer un morceau de grande envergure : il l'a soigneusement préparé ; il a bien calculé son temps. Voici la cadence finale : une demi-mesure encore, et c'est fini. Il n'aura pas cette demi-mesure. Brusquement, un coup de *Per omnia* lui coupe le sifflet, au vif ennui de son âme d'artiste, à l'étonnement des fidèles, peu édifiés du procédé, malgré les convenances, malgré le *Motu proprio* lui-même. Car, s'il est stipulé dans ce vénéré document que la musique chantée — dans notre cas la musique d'orgue — ne doit pas faire attendre le célébrant, on y lit de même que, « sur ce point, le célébrant doit aussi avoir égard aux chanteurs » et donc, logiquement, à l'organiste. La précision mathématique est ici impossible et... la paix sociale, dit-on, est faite de concessions réciproques[3]. Si c'est chez l'organiste un défaut d'habitude, qu'on l'avertisse ; sinon, qu'on accorde au moins un peu de tolérance à la bonne volonté en défaut. On ne joue pas de l'orgue comme on tourne un moulin à café. On aurait plus de charité pour l'artiste si l'on savait combien, à de certains moments, il doit tendre tous les ressorts de son esprit, préoccupé à la fois de la phrase à interpréter, du registre à tirer, de la page à tourner, de l'action qui se déroule à l'autel, du moment de finir et, sans parler du travail des pieds et des mains, du ton à imposer. Le ton à imposer ! encore un sujet de lamentation pour l'organiste désireux de bien faire : il propose le *mi*, on prend le *fa* ; il donne le *fa*, on retourne au *mi*. Que faire à cela ? — Mais revenons au système des exécutants.

On naît musicien, on le devient davantage par l'étude. Pour improviser, il faut indispensablement être né musicien ; sans ce don à la base, on ne sera jamais que

1. Lesierre, *loc. cit.*
2. Reignier, cité par Lesierre.
3. *Le Courrier de Saint-Grégoire*, en 1908, a publié des observations très justes et très pratiques sur diverses « dissonances » de ce genre.

mécanicien. Il s'ensuit que, pour un grand nombre d'organistes, faute d'aptitudes ou d'études, exécuter des morceaux écrits est une nécessité. Malgré ses défauts et ses imperfections, cette méthode peut, elle aussi, édifier beaucoup, si on l'applique avec intelligence, si l'organiste est modeste et en même temps assez indépendant pour ne pas se laisser aller au goût et aux sollicitations d'un certain public, s'il aime à puiser dans les vieux maîtres « qui composaient leurs pièces en priant », si, parmi les anciens eux-mêmes, il distingue entre fugue et fugue ; si, parmi les modernes surtout, il sait choisir et choisir sévèrement ; si enfin, pour ne pas renverser les rôles, faire de l'accessoire le principal et substituer aux convenances de la liturgie les habitudes du concert, il a soin de situer ses emprunts et, par des modulations prévues, de les mettre en harmonie avec ce qui précède, avec ce qui suit ; avec l'antienne de l'Offertoire, par exemple, et avec l'intonation de la Préface. Cette dernière condition est chose délicate, mais comprise et bien remplie, on ne verra pas le joint, l'unité sera sauvegardée, et le morceau d'emprunt, loin de distraire, fera prier, étant lui-même une prière. Car, il faut le reconnaître, ce sont de vraies prières que certaines pièces d'orgue. Est-ce Schumann ou Mendelssohn? qui disait du choral figuré de Bach *Schmücke dich, o liebe Seele* (orne-toi, ô mon âme), où la mélodie semble entrelacée de guirlandes d'or et respire la plus sereine félicité : « Si la vie m'avait arraché toute foi et toute espérance, ce simple choral me les rendrait. » Au contraire, sans les précautions que nous venons de dire, le morceau, nous le répétons, apparaîtra comme une œuvre séparée de l'action liturgique, empiétant même sur elle. Il fallait tourner les âmes vers Dieu, vous les tournez vers des jouissances esthétiques, je le veux bien, mais stériles. La vanité, d'une part, la mondanité, de l'autre, en profitent, et non la gloire de Dieu. Ce langage paraîtra dur à plusieurs, mais l'écueil est là, il faut le signaler.

Dom Anselme Deprez.

(*A suivre.*)

Le Gérant : Rolland.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

à Monsieur le Chanoine Lenfant curé de Saint-Antoine.

PSAUME 50. MISERERE MEI, DEUS

Deux modulations en faux-bourdons, à quatre voix mixtes, alternant avec la psalmodie traditionnelle.

140

JULES MEUNIER
Maître de chapelle de la Basilique St Clotilde à Paris

Psalmodie traditionnelle (Una ou tutte voci, Basse ou Contralto)

1 _ Miserére mé_i, Dé_us,* secúndum mágnam mi_se_ri_cór_di_am tú_am.
5 _ Tibi sóli peccávi, et málum eó_ram te fé_ci:* ut justificéris in sermónibus tuis, et vín_cas cum ju_di_cá_ris.
9 _ Auditui méo dábis gáudium et læ_ti_tí_am:* et exsultábunt óssa hu_mi_li_á_ta.
13 _ Rédde mihi lætítiam salu_tá_ris tú_a:* et spíritu príncipá_li con_fír_ma me.
17 _ Quóniam si voluísses sacrifícium, de_dis_sem ú_ti_que:* holo_caústis non de_lec_tá_be_ris.
21 _ Glória Pá_tri, et Fí_li_o, et Spí_ri_tu_i Sán_cto.

Depuis la Septuagésime jusqu'à Pâques on omet: Glória Pátri.

Psalmodie du 1er Ton ou D. (Una ou tutte voci Baryton ou Alto)

1 _ Mi_se_ré_re mé_i, Dé_us,* secúndum mágnam misericór_di_am tú_am.
5 _ Ti_bi sóli peccávi, et málum eó_ram te fé_ci:* ut justificéris in sermónibus tuis, et vín_cas cum ju_di_cá_ris.
9 _ Au_di_tui méo dábis gáudium et læ_ti_tí_am:* et exsultábunt óssa hu_mi_li_á_ta.
13 _ Rédde mihi lætítiam salu_tá_ris tú_a:* et spíritu principá_li con_fír_ma me.
17 _ Quóni_am si voluísses sacrifícium, de_dis_semú_ti_que:* holocaústis non de_lec_tá_be_ris.
21 _ Gló_ri_a Pá_tri, et Fí_li_o,* et Spí_ri_tu_i Sán_cto.

Depuis la Septuagésime jusqu'à Pâques on omet: *Glória Pátri.*

1re MODULATION

CHŒUR

SOPRANI

2 _ Et secúndum multitúdinem misera_ti_ó_nem tu_á_rum,* dé_le iui_qui_tá_tem mé_am.
6 _ Ecce énim in iniquitátibus con_cé_ptus sum:* et in peccátis concépit me má_ter mé_a.
10 _ Avérte fáciem túam a pec_cá_tis mé_is:* et ómnes iniquitá_tes mé_as dé_le.
14 _ Docébo iní_quos ví_as tú_as:* et ímpii ad te con_ver_tén_tur.
18 _ Sacrifícium Déo spíri_tus con_tri_bu_lá_tus:* cor contrítum et humiliátum, Déus, non de_spí_ci_es.
22 _ Sicut érat in príncipio, et nunc, et sém_per,* et in sæcula sæ_cu_ló_rum. A_men.

ALTI

2 _ Et secúndum multitúdinem misera_ti_ó_nem tu_á_rum,* dé_le iui_qui_tá_tem mé_am.
6 _ Ecce énim in iniquitátibus con_cé_ptus sum:* et in peccátis concépit me má_ter mé_a.
10 _ Avérte fáciem túam a pec_cá_tis mé_is:* et ómnes iniquitá_tes mé_as dé_le.
14 _ Docébo iní_quos ví_as tú_as:* et ímpii ad te con_ver_tén_tur.
18 _ Sacrifícium Déo spíri_tus con_tri_bu_lá_tus:* cor contrítum et humiliátum, Déus, non de_spí_ci_es.
22 _ Sicut érat in príncipio, et nunc, et sém_per,* et in sæcula sæ_cu_ló_rum. A_men.

TÉNORS

2 _ Et secúndum multitúdinem misera_ti_ó_nem tu_á_rum,* dé_le iui_qui_tá_tem mé_am.
6 _ Ecce énim in iniquitátibus con_cé_ptus sum:* et in peccátis concépit me má_ter mé_a.
10 _ Avérte fáciem túam a pec_cá_tis mé_is:* et ómnes iniquitá_tes mé_as dé_le.
14 _ Docébo iní_quos ví_as tú_as:* et ímpii ad te con_ver_tén_tur.
18 _ Sacrifícium Déo spíri_tus con_tri_bu_lá_tus:* cor contrítum et humiliátum, Déus, non de_spí_ci_es.
22 _ Sicut érat in príncipio, et nunc, et sém_per,* et in sæcula sæ_cu_ló_rum. A_men.

BASSES

2 _ Et secúndum multitúdinem misera_ti_ó_nem tu_á_rum,* dé_le iui_qui_tá_tem mé_am.
6 _ Ecce énim in iniquitátibus con_cé_ptus sum:* et in peccátis concépit me má_ter mé_a.
10 _ Averte fáciem tuam a pec_cá_tis mé_is:* et ómnes iniquitá_tes mé_as dé_le.
14 _ Docébo iní_quos ví_as tú_as:* et ímpii ad te con_ver_tén_tur.
18 _ Sacrifícium Déo spíri_tus con_tri_bu_lá_tus:* cor contrítum et humiliátum, Déus, non de_spí_ci_es.
22 _ Sicut érat in príncipio, et nunc, et sém_per,* et in sæcula sæ_cu_ló_rum. A_men.

Les versets psalmodiés et les chœurs se chantent alternativement dans l'ordre suivant :

1re Page. { 1 _ Miserere mé (*psalmodié par une ou plusieurs voix*);
2 _ Et secúndum (*de la 1re modulation par le chœur*);
3 _ Amplius láva me (*psalmodié par une ou plusieurs voix*);
2me Page. { 4 _ Quóniam (*de la 2me modulation par le chœur*);
} et ainsi de suite.

Propriété de l'Auteur.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Psalmodie traditionnelle_suite_(Una ou tutte voci, Basse ou Contralto)

3_ Amplius láva me ab i_ mi_ qui _ _ tá_te mé_ a :* et a _ pec_cá_to mé_o mún_da me.
7_ Ecce énim veritátem _ di_ le_ xí_ sti:* incérta et occúlta sapiéntiæ túæ ma_ni_fe_ stá_sti mí_ hi.
11_ Cor múndum créa _ iu me, Dé_ us:* et spíritum réctum ínnova _ in vis_cé_ ri_ bus mé_ is.
15_ Líbera me de sanguínibus, Déus, Déus sa_ lú_ tis mé_ æ:* et exsultábit língua mé a ju_ sti_ ti_ am tú_ am.
19_ Benígne fac, Dómine, in bóna voluntáte tú_ a Si_ on:* ut ædifi_ céa_tur mú_ ri de_ rú_ sa_ lem.

Lorsqu'on omet le Gloria Patri, on peut, si c'est l'usage, redire pour terminer: Mi_se_ ré_ re mé_ i, Dé_ us:* (*Tout le chœur répond:*) mi_ se_ ré_ re mé_ i.

Psalmodie du 1er Ton en D_suite_(Una ou tutte voci Baryton ou Alto.)

3 _ Am_pli_ us láva me ab iniqui _ _ _ tá_ te mé_ a :* et a peccáto _ mé_ o mún_da me.
7 _ Ec_ ce énim veritátem _ di_ le_ xí_ sti:* incerta et occúlta sapiéntiæ túæ ma_ ni_ fe_ stá_ sti mí_ hi.
11 _ Cor mún_dum créa _ in me, Dé_ us:* et spíritum réctum ínnova in viscé _ _ ri_ bus mé_ is.
15 _ Lí_ be_ ra me de sanguínibus, Déus, Déus sahi_ tis mé_ æ :* et exsultábit língua méa justí_ _ _ ti_ am tú_ am.
19 _ Be_ ní_ gne fac, Dómine, in bóna voluntáte tú_ a Sí_ on:* ut ædificéntur mú_ _ _ _ _ ri de_ rú_ sa_ lem.

Lorsqu'on omet le Gloria Patri, on peut, si c'est l'usage, redire pour terminer:

Mi_se _ ré_ re _ mú_ i. Dé_ us: (*Tout le chœur répond:*) mi_ se_ re_ re mé_ i

2me MODULATION

CHŒUR

SOPRANI

4_ Quóniam iniquitátem mé _ _ am é_ go co_gnó _ _ sco:* et peccátum mé _ um cóntra me est sém _ per.
8_ Aspérges me hyssó _ _ _ po, et mundá _ _ bor:* lavábis me, et súper ní_vem de _ al_ bá _ _ _ bor.
12_ Ne projícias me _ a fá_ ci_ e tú _ _ a:* et spíritum sán _ ctum tú_um ne áu _ fe_ ras a me.
16_ Dómine, lábi _ _ _ _ a méa a_ pé _ ri_ es:* et os méum annun _ ti _ á _ bit láu _ dem tú _ am.
20_ Tunc acceptábis sacrifícium justítiæ, oblatiónes et ho_lo_cáu _ _ sta:* tunc impónent súper altáre tú _ um ví _ _ tu _ los.

ALTI

4_ Quóniam iniquitátem mé _ _ am é_ go co_gnó _ _ _ sco:* et peccátum mé _ um cóntra me est sém _ per.
8_ Aspérges me hyssó _ _ _ po et mundá _ _ bor:* lavábis me, et súper ní_vem de _ al_ bá _ _ _ bor.
12_ Ne projícias me _ a fá_ ci_ e tú _ _ a:* et spíritum sán _ ctum tú_um ne_ áu _ fe_ ras a me.
16_ Dómine, lábi _ _ _ _ a méa a_ pé _ ri_ es:* et os méum annun _ ti _ á _ bit láu _ dem tú _ am.
20_ Tunc acceptábis sacrifícium justítiæ, oblatiónes et ho_lo_cáu _ _ sta:* tunc impónent súper altáre tú _ um ví _ _ tu _ los.

TENORS

4_ Quóniam iniquitátem mé _ _ am e_ go co _ gnó _ _ sco:* et peccátum mé _ um cóntra me est sém _ per.
8_ Aspérges me hyssó _ _ _ po et mun _ dá _ _ bor:* lavábis me, et súper ní_vem de _ al _ bá _ _ bor.
12_ Ne projícias me _ a fá _ ci_ e tú _ _ a:* et spíritum sán _ ctum tú_um ne_ áu_fe _ ras a me.
16_ Dómine, lábi _ _ _ _ a méa a _ pé _ ri _ es:* et os méum annun _ ti _ á_bit láu_dem tú _ _ am.
20_ Tunc acceptábis sacrifícium justítiæ, oblatiónes et_ ho_lo _ cáu _ _ sta:* tunc impónent súper altáre tú_um ví _ _ tu _ los.

BASSES

4_ Quóniam iniquitátem mé _ _ am é_ go co _ gnó _ _ sco:* et peccátum mé _ um cóntra me est sém _ per.
8_ Aspérges me hyssó _ _ _ po et_ mun _ dá _ _ bor:* lavábis me, et_ súper ní_vem de _ al _ bá _ _ bor.
12_ Ne_ projícias me _ a fá_ ci_ e tú _ _ a:* et spíritum sán _ ctum tú_um ne áu_fe _ ras a me.
16_ Dómine, lábi _ _ _ _ a méa a _ pé _ ri _ es:* et os méum annun _ ti _ á _ bit láu_dem tú _ am.
20_ Tunc_ acceptábis sacrifícium justítiæ, oblatiónes et_ ho_lo _ cáu _ _ sta:* tunc_ impónent súper altáre tú _ um ví _ _ tu _ les.

Moncéaux-le-Comte, 1909.

Nil obstat
A. VIGOUREL

Copyright by Jules-Meunier, 1912.

Imprimatur
Parisiis, die 28 Februarii 1912
G. LEFEBVRE, v. g.

Dix-neuvième Année | N° 3 | Mars 1913

LA TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue avec Supplément et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. **10** fr.
Union Postale (autres pays). **11** fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (Ve)

14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Supplément ni Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves. **6** fr.
Union Postale. **7** fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

Notes rythmiques grégoriennes. . . . . . A. Gastoué.
Nouvelles musicales.
Sur un traité moderne de musique byzantine. . . . . . E. Borrel.
Petite corespondance.
Chronique des Concerts. . . . . . E. Borrel.
Nouvelles publications du Bureau d'Édition . . . . . F. Raugel.
Bibliographie : Le cursus métrique et le rythme des mélodies grégoriennes, *de Dom P. Ferretti*; la collection « Palestrina », *de L. Saint-Requier.* . . . . . A. Gastoué.
Ouvrages divers. . . . . . La Rédaction.
Variétés : La musique d'orgue et les organistes (*fin*). . . . Dom A. Deprez.

Notes rythmiques grégoriennes

La restauration grégorienne poursuivie depuis un demi-siècle par Dom Pothier a rallié, dès le moment où son auteur l'exposa au public dans ses *Mélodies grégoriennes,* le suffrage de la plupart des praticiens et des théoriciens du chant liturgique, et de ceux qui recherchaient la vérité dans l'exécution de la vénérable cantilène romaine. Que certains points de détails soient restés dans l'ombre, rien de plus vrai : en cette matière comme en beaucoup d'autres, il faut se résoudre à ne pas tout savoir ; et c'est précisément à éclairer ces petits coins obscurs que se sont appliquées les recherches, indépendantes les unes des autres, de Dom Mocquereau, de Mgr Foucault, du Dr Wagner, de moi-même : c'est au nom de la science, en effet, aussi bien qu'en celui de l'art, que nous nous sommes ralliés à l'interprétation bénédictine dans son ensemble, et c'est au nom de cette même science et de ce même art que nous cherchons à en élucider les détails incertains. Et n'est-ce pas une remarque

digne d'attention que les travaux éclos sous cette inspiration aient conquis l'estime et l'affection d'artistes et de musicologues tels que Vincent d'Indy en France, F. Pedrell en Espagne, Gevaert en Belgique, Perosi en Italie ?

Or, malgré l'imposante quantité et la qualité des musiciens qui se rallièrent autour de Dom Pothier, il arrive encore, de temps à autre, que tel ou tel praticien, touché par diverses objections, ému par une habile dissertation, sente vaciller sa *foi rythmique* et ébranler son *credo grégorien*. Ces objections, cependant, ont été maintes fois réfutées ; à ces dissertations on a répondu, avec des monceaux de preuves à l'appui ; mais, faute sans doute d'avoir eu connaissance de ces publications, on est porté à accorder à ces audacieuses tentatives une importance qu'elles ne méritent nullement.

*
* *

Tout d'abord, Dom Pothier s'est gardé de rien vouloir innover, ni sur le terrain théorique, ni sur le terrain pratique. Il a pris le fil de la tradition, l'a remonté, en a dégagé le végétation parasitaire, et renoué les brins rompus. Il ne s'agissait pas, en effet, de faire surgir de toutes pièces, de je ne sais quelle nécropole antique, un art inconnu et oublié depuis des millénaires, mais de rappeler au sentiment de la vie un répertoire qui, malgré ses lacunes, ses mutilations, ses notations volontairement corrompues, restait, somme toute, en usage, dans une tradition endormie, tombée en léthargie, mais malgré cela, toujours vivante.

L'*Ad te levavi* qui depuis le VIIe siècle ouvre le livre grégorien est, pour l'ensemble de la mélodie, le même qu'entonnaient les primiciers de la Scola romaine qui l'apportèrent en Gaule ; le même que contiennent, au XIe siècle, les manuscrits de Saint-Gall, de Limoges ou de Saint-Denys ; le même que les graduels romains des diverses éditions, voire les plus défectueuses, ont donné depuis quatre cents ans.

Pour remonter et rétablir ce courant de la tradition, Dom Pothier a dû se faire philologue et retrouver le secret de l'accent latin et la souplesse de la diction : il y a réussi, et personne ne le conteste plus. Pour restaurer la notation, il fallait des paléographes : on les a eus ; les opposants les plus tenaces aux résultats de la réforme bénédictine ne nient point celui-là, et reconnaissent que l'Édition Vaticane, dernier fruit du travail bénédictin, reproduit les neumes des meilleurs et des plus anciens manuscrits. Ce qui est contesté par quelques-uns, c'est la sûreté de l'exécution rythmique de ces mêmes neumes, ou, comme on le dit parfois, avec peu de justesse, de leur interprétation.

Car l'interprétation est une façon de présenter les choses, de manière plus ou moins vivante, mais qui en respecte les lignes. On peut interpréter, par exemple, avec plus ou moins d'expression, ou en la confiant à telles ou telles voix, la polyphonie palestrinienne : la mélodie, le rythme, la durée ou la division des notes restent intactes. L'interprétation, elle, n'est qu'une différence de nuances : mais qu'on exécute les neumes

« à la bénédictine », c'est-à-dire, — nous l'allons montrer tout à l'heure — selon la tradition tant de fois séculaire, ou qu'on les chante selon la méthode de mesurage à outrance, de Riemann ou de Dechevrens, ou d'après le « neume-temps » de Houdart, ce n'est plus une nuance, cela ; c'est, dans la plupart des cas, un rythme opposé, une traduction, une restitution, aussi différentes les unes des autres que la restauration d'un château ruiné par des archéologues en chambre, et la véritable vue qu'en révèlent les vieilles estampes retrouvées après coup.

La tradition, nous la tirons des documents, allusions des auteurs, textes des traités et des monuments, qui sont les livres de chant. Les uns et les autres, parvenus jusqu'à nous, remontent jusqu'au cours du IXe siècle : dès cette époque, nous pouvons suivre *avec précision* la tradition rythmique du chant grégorien. De l'époque antérieure, il ne subsiste guère que les textes historiques, et des manuscrits grégoriens sans notation. Mais le peu que nous savons des VIe, VIIe et VIIIe siècles est net :

1° L'enseignement antique reste vivant. On se sert, pour la musique, de la doctrine gréco-romaine, représentée principalement par Gaudence, Martianus. Capella et saint Augustin. Or, pour eux :

a) Le « temps premier » — disons, par exemple, la croche — est *bref* et *indivisible* [1] ;

b) Tantôt on unit des rythmes semblables, tantôt des rythmes dissemblables, tantôt on les mêle suivant la liberté la plus absolue [2].

2° Dans l'exécution musicale de ces pièces, l'*accent* joue un rôle important : *Per* accentus *viam musicis pedibus composita voce gradiatur*, dit la correspondance de Boèce avec Théodoric et Clovis [3].

3° Dans la cantilène liturgique, ce qui domine, ce sont les rythmes *mêlés* (Aldhelm, *ep. IV*) [4].

Or, que voyons-nous dans l'exécution *traditionnelle* du chant grégorien ? Rien de plus. Chaque élément du neume reste bref et indivisible ; l'accent joue le rôle d'animateur de la mélodie ; et, dans les cantilènes les plus développées, il y a un mélange perpétuel de rythmes de toute espèce.

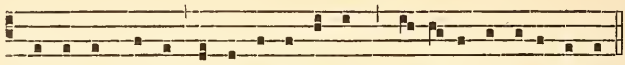
On a beaucoup attaqué l'expression, employée par Dom Pothier, de « rythme *oratoire* » pour caractériser cette rythmique : mais ce vocable n'est pas de lui. Il est en toutes lettres, ou en équivalent, dans les meilleurs auteurs du XVIIe et du XVIIIe siècle, dans Dom Jumilhac, Lebeuf et Poisson, que je mentionne ici pour souligner la perpétuité de la tradition. Et dans le moyen âge, pour ne citer que deux auteurs célèbres, qu'est donc le « rythme *libre* » — le mot est en toutes lettres — auquel Beda Aristote oppose la nouvelle musique mesurée qui s'organise alors, et qu'est le rythme « *prosaïque* », dont parle Guy d'Arezzo ? Est-ce que

1. Donc, avec la croche pour unité, jamais de doubles croches.
2. Je résume simplement ici ce que j'ai exposé tout au long, avec les textes mêmes, dans mes *Origines du chant romain*, p. 36 à 41 et 176 à 192.
3. *Patr. Lat.*, t. LXIX, c. 570, 642.
4. *Id.*, LXXXIX, c. 95 (cf. c. 92).

ces trois expressions, rythme *oratoire, prosaïque* ou *libre*, ne sont pas synonymes ?

Les mensuralistes opposent à cela, il est vrai, la phrase du pseudo-Hucbald : *Omne melos more metri diligenter mensurandum sit* : « Toute mélodie peut, avec diligence, être mesurée à la façon des mètres ». Mais, pour que cela prouve, il ne faut pas, comme les opposants, isoler la phrase de son contexte. Or, dans tout ce qui précède, l'auteur demande seulement que l'on ait soin de conserver l' « égalité » relative des sons brefs et des sons longs entre eux, de ne pas ralentir ceux-ci par un allongement intempestif, *nec nimiae productionis taedeat*, et de ne pas précipiter l'exécution de ceux-là : *nec eos irreverenti festinanti os ignobiliter canens ebulliat*. Et c'est cette « égalité du chant, — ajoute l'auteur de la *Commemoratio brevis*, — qui est nommée par les Grecs *rythme*, par les Latins *nombre*, ce qui montre certainement que toute mélodie peut, avec diligence, être mesurée à la façon des mètres ». On voit qu'il y a loin du texte complet au sens restreint qu'on a voulu voir dans le dernier membre de phrase.

D'ailleurs, le *Scholia enchiriadis*, l'écrit pseudo-hucbaldien qui va de pair avec le précédent, développe et donne un exemple. « Qu'est-ce que chanter avec rythme ? dit-il. C'est faire attention à la longueur ou à la brièveté des durées. » Et l'exemple est celui-ci :

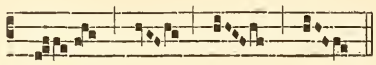


Ego sum vi- a, ve- ri-tas et vi-ta, al- le-lu-ia, alle- lu- ia.

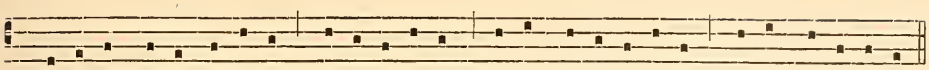
« Seules, dans les trois membres, *les dernières sont longues, les autres sont brèves* : *voilà donc ce que c'est que chanter avec rythme.* »

Cet exemple est typique, probant, indiscutable. Que la note soit seule ou groupée en neumes, il n'importe : chaque son est bref, le dernier seul de la distinction est long. Ce fameux *Ego sum*, s'il n'y avait pas d'autre texte, serait, à lui seul, un fondement suffisant pour montrer que la tradition antique était bien conservée aux environs de l'an 900, et qu'elle est bien d'accord avec ce qui a suivi. Et l'exemple a paru si frappant qu'un ouvrage récent, en citant le texte, a... supprimé l'exemple.

Mais cela était si bien la pratique traditionnelle, que l'invention des *proses* est le meilleur appui de la théorie ci-dessus exposée. Aux vocalises des *tropes* et des *séquences* que les musiciens de la fin du VIIIe siècle avaient ajoutées à certaines pièces, on adapte des syllabes. Au lieu de chanter, en vocalisant :



Notker dit, sur le même air, avec les mêmes notes :



Cla-re sanctó-rum senā-tus Aposto- ló-rum, Princeps orbis terrā-rum, Rectorque regnórum.

Pourquoi ? Parce que, suivant l'enseignement de son maître Yson, le mouvement mélodique d'une note correspond à une syllabe : *Singuli motus cantilenae singulas syllabes debent habere.* (Cité par Notker dans la préface de son *Liber Hymnorum*, Patr. Lat., CXXXI, c. 1003.)

J'ai emprunté cet exemple à Saint-Gall ; j'aurais pu en tirer d'analogues de la Neustrie, de l'Aquitaine ou de l'Italie, pour les IXe et Xe siècles. Pourquoi de tels passages sont-ils omis par les opposants de l'enseignement traditionnel ? Parce que, émanés des théoriciens de l'époque même qui vit naître ou nous a conservé ces chants, ils sont la plus formidable réponse qu'on puisse faire à des objections tirées de la fantaisie moderne.

Enfin un dernier appui de la tradition peut être tiré des traités qui parlent de la notation. Qu'est, par exemple, pour l'anonyme du *Quid est cantus*, le seul traité de notation de ces époques, qu'est la note simple ? Une brève : « *Si ipsa simplex fuerit et brevis, facit unum punctum.* » Qu'est-ce qu'un groupe de deux notes, *podatus* ou *clivis ?* Une longue : « *Similiter et longa... circumflexa* ». Qu'est pour lui un groupe de trois notes, tel le *scandicus ?* Une brève et une longue. On ne saurait être plus net, et le tableau de neumes de Louvain [1] est conforme à cette même théorie, en superposant à chaque neume l'indication du *pied* antique dont il est formé :

Pyrrhichius. Spondeus. Iambus. Trocheus. etc.

C'est l'illustration, par les faits, du texte fameux de Guy d'Arezzo, que « les neumes tiennent la place des *pieds* ».

On voit que nous ne craignons pas les textes, mais en ne les découpant pas à l'appui d'une théorie préconçue, et en les mettant avec les textes du même ordre par lesquels ils s'éclairent mutuellement. C'est, en somme, le travail même par quoi Dom Pothier reconnut, dans les auteurs, le bien fondé des résultats que l'étude des manuscrits notés révèle. C'est, en résumé, — et le choix fait ici pourrait être augmenté de bien d'autres textes analogues, — c'est la démonstration la plus complète de l'authenticité de la tradition rythmique du chant grégorien : le son isolé, ou groupé, y reste bref et indivisible; un groupe de deux notes, ou le son tenu suivant certaines règles, y représente la longue; les

1. De Coussemaker. *SS.*, II, 490.

groupes ou neumes tiennent la place des *pieds*, et, s'il y a des chants où s'observe la régularité des mètres, il en est autant où le rythme est prosaïque et libre.

Et, s'il n'en avait pas été ainsi, pourquoi donc les premiers maîtres de la musique mesurée, aux XIIe et XIIIe siècles, ont-ils été si embarrassés pour établir et parfaire l'art nouveau qui naissait alors ?

AMÉDÉE GASTOUÉ.

Nouvelles musicales

FRANCE

Paris. — Un mot seulement pour saluer en passant la *Schola* de l'Église Saint-Louis-d'Antin, fondée par notre confrère M. Marc de Ranse, et dont deux belles exécutions ont marqué les premiers débuts ; nous en parlerons plus au long le mois prochain.

Grenoble. — Un très beau concert spirituel, suivi d'un salut, vient d'être donné à la cathédrale de Grenoble, par la *Schola Notre-Dame de Miséricorde* et le grand Séminaire, à l'occasion de la fête de l'Œuvre des Vocations sacerdotales. Voici le détail de ces chants, fort bien exécutés sous la direction de notre ami M. l'abbé Poncin, le sympathique maître de chapelle :

1. *Ecce sacerdos magnus*, à 4 voix mixtes, T.-L. da Vittoria. — 2. *Exsultate justi*, à 4 voix mixtes, L. Viadana. — 3. *Alma Redemptoris Mater* : *a*) chant grégorien ; *b*) à 4 voix mixtes, sur la mélodie grégorienne, G.-P. da Palestrina. — 4. *Tu es Petrus*, à 4 voix mixtes, Clemens non Papa. — 5. *Perfice gressus meos*, offertoire de la messe du jour (Sexagésime), chant grégorien. — 6. *Angeli, Archangeli*, à 4 voix mixtes, Andrea Gabrieli. — 7. *O vos omnes*, à 4 voix mixtes, T.-L. da Vittoria. — 8. *Loué sois-tu, Jésus-Christ*, à 4 voix mixtes, chœur final de la Passion selon saint Matthieu, H. Schütz. — 9. *Ave verum*, à 2 et 3 voix mixtes, Josquin de Prés. — 10. *Benedicta es caelorum Regina*, séquence à la très sainte Vierge, chant grégorien. — 11. *Tantum ergo*, édition Vaticane I, chant grégorien. — 12. *Laudate Dominum !* Dieu saint, nous chanterons ta gloire !..., choral, — de tradition à la Thomasschule de Leipzig.

Orléans. — A la cathédrale, la *Société chorale Jeanne-d'Arc*, sous le haut patronage de S. G. Mgr l'Évêque, a exécuté un superbe programme, au bénéfice de la restauration de l'orgue du chœur.

1. a) *Finale de la IVe Symphonie* pour orgue ; b) *Toccata de la Ve Symphonie*, Widor. — 2. *Hymne à Jeanne d'Arc*, chœur à 6 voix, avec orgue et orchestre, marquis de Thuisy. — 3. *Andante religieux* pour orgue, Mendelssohn. — 4. *Plus près de Toi, mon Dieu !* Sarah-Adams. — 5. *Cantabile* pour orgue, Lefébure-Wély. — 6. *Le Repos de la Sainte Famille* (l'Enfance du Christ), Berlioz. — 7. *Prélude, Fugue et Variation* pour orgue, César Franck. — 8. *Gallia*, oratorio de Ch. Gounod : *a*) Introduction et chœur, « La voilà seule, vide, la cité Reine des cités » ; *b*) Cantilène : « Ses tribus plaintives » ; *c*) Solo et chœur : « O mes frères qui passez sur la route » ; *d*) Finale, solo et chœur : « Jérusalem, Jérusalem ! » — *O magnum mysterium*, Vittoria. — *Ave plena gratiae*, mélodie grégorienne (XIIIe siècle). *Tantum ergo*, solo et chœur, Winter. *Chœur final de « Gallia »*, Gounod. — *Toccata*, sortie par le grand orgue, Boëllmann.

Ce beau programme, interprété par *trois cents* exécutants, était dirigé par M. le chanoine M. Laurent, maître de chapelle, dont une récente distinction honorifique vient de reconnaître les mérites. Avec nos compliments et respectueuses félicitations.

ÉTRANGER

Constantinople. — Au collège Sainte-Pulchérie, le R. P. Détroit a annoncé la bonne nouvelle grégorienne ; aidé d'un groupe d'hommes et d'un chœur d'enfants, non seulement il est parvenu à exécuter plusieurs des Messes du *Kyriale* et des chants des *Variae Preces,* mais il a intronisé la musique palestrinienne, des psalmodies de Viadana, des chorals de Bach, des œuvres de La Tombelle, Perruchot, Brun, des cantiques de Bordes, Gastoué, Lhoumeau, etc. Ceux qui ont voyagé en Orient et entendu ce qu'on exécute dans les églises catholiques en fait de musique (?) religieuse (? ?) pourront seuls apprécier ce qu'un tel résultat a dû coûter d'efforts, d'abnégation, de luttes persévérantes, dans un pays où j'ai entendu jouer à l'élévation, sans aucun esprit d'irrévérence, des fragments de danses et de marches militaires, et où bien des orgues, de provenance italienne (comme la musique qu'on exécute), ont une pédale qui actionne une grosse caisse, un chapeau chinois et un jeu d'ours !!!

E. B.

Sur un traité moderne de musique byzantine

Pour les Grecs modernes, la musique liturgique est « une partie de la vie nationale, un témoin vivant d'un glorieux passé, un reste précieux de cette antique musique hellène qui a fait l'admiration du monde civilisé et s'est perpétuée en elle [1] ». Nous connaissons la constitution des échelles modales grecques anciennes ; or, personne n'ignore les différences singulières que présentent avec elles les gammes byzantines modernes : quarts de ton, intervalles extraordinaires et difficiles à apprécier, chromatisme bizarre, etc. Si l'on peut admettre la prétention des Grecs pour quelques modalités, qui semblent, en effet, venir en droite ligne de l'antiquité, une réforme, appelée par les vœux des musiciens orientaux eux-mêmes, s'impose si on ne veut pas compromettre l'avenir du chant grec, dont la théorie est des plus embrouillées. Mais « on est incertain sur le choix des remèdes immédiats, parce que la nature du mal échappe aux hommes de l'art ; et elle échappe parce que la nature, l'organisme même du chant, le principe qui règle ses intervalles est resté inconnu jusqu'à ce moment [2]. » On en a la preuve dans les discussions passionnées qui ont lieu en Grèce même, au sujet des intervalles du deuxième mode.

Les Occidentaux, fiers de la supériorité de leur érudition, de leur esprit critique et des ressources qu'ils trouvent dans leurs bibliothèques, se sont mis à l'œuvre pour guérir la musique byzantine du mal étrange dont elle souffre. Des travaux de premier ordre ont été publiés à ce sujet ; ils sont connus, je n'y reviendrai pas. Nous oublions, par contre, les modestes et érudits chercheurs de là-bas, protopsaltes ou chantres ignorés, capables eux aussi de grands efforts, tout comme cet abbé Scholarios, qui a dressé et publié, à Athènes, la table des *Incipit* de la Patrologie grecque de Migne, labeur effrayant et qui rend de très grands services aux travailleurs.

Je ne voudrais pas me rendre complice de cette « conspiration du silence », et je vais analyser brièvement l'original ΝΕΟΝ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ [3]

1. *Le système musical de l'Église grecque*, D. Gaïsser.
2. D. Gaïsser, *loc. cit.*
3. Athènes, 1902.

*

dû à la plume de M. Misaïl Misaïlidis, protopsalte à Smyrne. Cet auteur, très connu par de nombreux articles de journaux sur la Musique ecclésiastique grecque, a, comme il convient dans un pays où la contradiction est l'essence même de la vie quotidienne, de nombreux détracteurs ; néanmoins, ses démonstrations ingénieuses ont, dans plusieurs circonstances mémorables, « frappé jusqu'à l'étonnement [1] » ses collègues et ses contradicteurs. Aussi bien, en dépit de l'étrangeté de quelques-unes des thèses soutenues, entrons dans le vif du sujet.

L'auteur dédie son ouvrage aux *Φιλόμουσοι Κύριοι*, et commence par rappeler, dans sa préface, ce mot d'un des fondateurs de la Nouvelle Méthode: « Voici ce que nous avons fait. Si un autre, après nous, peut trouver mieux, nous lui serons reconnaissants de l'utilité qui en résultera pour nos compatriotes musiciens [2] ».

Dans le premier chapitre, M. Misaïlidis repousse la prétention de ceux qui assignent à la musique ecclésiastique une origine arabe ou hébraïque. Il en appelle à l'histoire, aux signes formés de lettres grecques, au vocabulaire et aux éléments du chant qui se rattachent à l'ancienne tradition classique. On y lit le curieux passage suivant : « Les Européens ont préféré l'harmonie, pendant que les peuples Orientaux, sans en excepter un seul, ont cultivé la monodie. Il s'ensuit que toutes les musiques européennes se ressemblent ; d'autre part, les mélodies asiatiques ont un charme commun de douceur mélancolique. Mais cela ne veut pas dire qu'elles soient pareilles [3]. »

Dans le second paragraphe de ce chapitre, après une vue très brève sur la musique européenne, nous trouvons ces paroles remarquables : « Il est incompréhensible que certains louent la musique européenne, en tant que parfaite, et condamnent la musique ecclésiastique comme trop fade, alors qu'ils ignorent pourquoi. Toutes deux proviennent de l'ancienne musique grecque, mais surtout la seconde, qui en a gardé des restes qu'on ne trouve pas dans la musique européenne limitée au seul genre diatonique... ; celle-ci convient mieux au chant guerrier ou civil, par suite de la fermeté du diatonique ; celle-là s'adapte davantage à la prière et au culte divin par suite du caractère humble et suppliant des autres genres qu'elle contient [4]. » Nous voyons tout de suite la position d'esprit du réformateur; très différente de celle qu'un Occidental pourrait prendre, elle n'en est que plus intéressante.

Avec le deuxième chapitre nous abordons d'emblée les anomalies et les irrégularités de la théorie courante. S'appuyant sur le témoignage d'Euclide, d'A. Quintilien et de Bacchius, l'auteur pose que l'octave est formée de six tons de 12 commas (*τμήματα*) l'un : $6 \times 12 = 72$. D'où vient donc que les Illustres et Vénérables Maîtres [5] Chrysanthe, Grégoire

1. *Papadopoulos*. Συμβολαὶ.
2. Θεωρ.Φωκ., p. 58.
3. Νεὸν Θεωρήτικον, p. 10.
4. P. 13 et 14.
5. Je préviens le lecteur que, conformément à l'habitude orientale, sous le nom de « Maîtres », je désignerai les fondateurs de la Nouvelle Méthode, ci-dessus nommés.

et Chourmouzios ont divisé l'octave en 68 commas ; qu'ils en ont assigné 12 au ton majeur, 9 au mineur, et 7 au minime (ou demi-ton), sans suivre aucune règle mathématique ? D'après cela, dans le second mode plagal, l'intervalle Βου-Γα (mi-fa) devrait avoir 19 commas et non 18. Ou les anciens se sont trompés, ou les modernes les ont mal interprétés.

Mais les illustres Maîtres se sont mépris en bien d'autres points. Comment se fait-il que le Τὸν τάφον Σου σωτὴρ soit chanté en 2e mode alors qu'il est marqué du 1er, que le Κατεπλάγη Ἰωσὴφ soit chanté en 2e plagal, alors qu'il est marqué du 4e mode, etc. ? Il est impossible de le savoir. « Je pense que personne ne me prendra pour un ennemi des Immortels Maîtres à qui nous devons une impérissable reconnaissance pour les fatigues et les peines auxquelles nous sommes redevables de la régularisation de notre musique ecclésiastique. [1] »

Or, le Μεγὰ Θεωρήτικον de Chrysanthe donne le *la* pour base théorique au 1er mode, et le *ré*, au 1er plagal. En fait, le premier a pour base le *ré*, c'est-à-dire qu'il est son propre plagal... D'ailleurs le premier plagal s'appuie hirmologiquement sur la base *la* ! Pourquoi le deuxième mode chromatique en *sol* a-t-il un plagal en *ré*, au lieu de l'avoir à la quinte inférieure, en *ut* (qui est d'ailleurs la base du 4e plagal) ? De même le quatrième, en *mi* (et le λέγετος), devrait avoir pour plagal le mode en *la*. Mais le mode en *la* est le 1er ; comment sera-t-il le plagal du quatrième ?

Il y a mieux : le mode en *si* est nommé Βαρὺς (grave) parce que Chrysanthe, en prenant l'échelle de Pythagore : *La*, *sol*, *fa*, *mi*, *ré*, *do*, *si*, a faussement cru qu'elle s'arrêtait au *si grave* ; ce qui ne l'empêche pas de dire, page 95 : « Pythagore trouva une échelle allant du grave à l'aigu : *La*, *si*, *do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* ». Cette erreur est la plus lourde qu'aient commise les auteurs de la Nouvelle Méthode. Elle aboutit à cette autre étrangeté, que les variétés stichirariques et hirmologiques du troisième plagal, ou Βαρὺς s'appuyent sur *fa*, ou sur le 3e mode authente, et que le 3e mode, qui est enharmonique, a pour plagal un mode diatonique en *si*.

En résumé, la musique ecclésiastique actuelle a deux bases, au lieu d'une seule : tantôt elle se règle sur les degrés d'une échelle allant de l'aigu au grave : *la*, *sol*, *fa*, *mi* : 1er, 2e, 3e, 4e mode, etc. ; tantôt elle utilise la gamme ascendante : *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, c'est-à-dire encore 1er, 2e, 3e, 4e mode... Il en résulte que :

Le mode de *la* est à la fois un 1er mode et un 1er plagal.

Le mode de *sol* est un 2e mode chromatique ou un 4e diatonique.

Le mode de *fa* est le 3e mode enharmonique, le plagal du 3e, et le plagal du 4e par triphonie.

Le mode de *mi* est le 4e, le λέγετος, et le 2e chromatique.

Le mode de *ré* est le 1er et le 1er plagal diatonique, le plagal 2e chromatique.

1. *Loc. cit.*, p. 25.

Une remarque s'impose. La théorie nous dit qu'il n'y a que quatre modes diatoniques ; ils usent d'une même échelle ; il en est de même pour les deux modes enharmoniques. Comment se fait-il donc que les deux modes dits chromatiques n'aient pas la même échelle ? Pourquoi le 2e hirmologique emprunte-t-il l'échelle du 2e plagal, et inversement ? En fait, le deuxième plagal se présente avec une échelle en dehors de la théorie ecclésiastique, et devrait recevoir une dénomination particulière.

Autre objection. Les Illustres Maîtres disent : le genre enharmonique est celui dans lequel se trouvent des quarts de ton (p. 113). Parfait. Mais alors le 2e plagal, qui comporte des quarts de ton, devrait s'appeler aussi enharmonique. Comment se fait-il, d'ailleurs, que la division du tétracorde enharmonique indiquée par Nicomaque — un quart de ton, un quart de ton, deux tons : 3, 3, 24 — ne se trouve dans aucun des deux modes dits enharmoniques : le 3e, et le βαρὺς ? Ce serait encore le « chromatique » 2e plagal, avec ses intervalles de 3 et 18 commas, qui se rapprocherait le plus de la définition, parmi tous les modes modernes. Qui doit-on suivre, les anciens ou les Maîtres ?

Ce ne sont pas les seules fautes dans lesquelles sont tombés les Immortels Maîtres : p. 126, le Mixolydien est donné comme mode de *fa* ; plus loin, comme mode de *sol*; pl us loin encore, comme mode de *do*. Quel est le vrai ? P. 126, le Mixolydien correspond au premier mode ; p. 145, c'est le Dorien ! Le Lydien est assimilé tantôt au deuxième, tantôt au troisième mode. L'Hypodorien repose sur *do*, sur *ré*, sur *sol*... ! Les Maîtres ont eu soin, d'ailleurs, de nous faire part de leurs doutes en s'exprimant conditionnellement : « si réellement ce mode correspond au Dorien... » Il est donc permis de chercher à corriger leurs fautes.

Tel qu'il est, le réquisitoire contre la théorie moderne et les traités qui la contiennent, transcriptions de l'ouvrage fondamental de Chrysanthe de Madyte, est formidable. Il est difficile d'imaginer un amalgame plus hétéroclite que cette théorie modale perpétuellement démentie par les faits et la pratique. Y a-t-il moyen de s'évader de cette « bouteille à l'encre » ? M. Misaïl Misaïlidis va nous présenter sa solution ; mais n'oublions pas ses paroles : « La restauration du chant n'est pas l'œuvre d'un seul, mais de beaucoup, et de commissions compétentes. Nous ne pensons pas que les quelques palliatifs que nous proposons puissent suffire pour atteindre la perfection ; nous ferons un pas en avant ; d'autres, stimulés par nos exemples, iront plus loin ; souvenons-nous du mot d'Isocrate : Les améliorations sont dues à ceux qui osent changer quelque chose à ce qui existe, et redressser ce qui n'est pas droit. »

Voici donc la clef du mystère : Les Maîtres se sont mépris sur la signification de l'Ὑπάτη βαρεῖα. Les anciens désignaient ainsi la note qui, étant *placée le plus haut*, avait *le son le plus bas*. Les Maîtres ont pensé que Ὑπάτη s'appliquait au son, et en ont fait un *son aigu*. Cette dénomination venait de la position *verticale* des instruments à cordes chez les

anciens. D'où la contradiction. Or l' Ὑπάτη βαρεῖα était notre *la*; en appuyant, de haut en bas, les doigts sur la corde, on faisait résonner les notes : *si, do, ré, mi, fa, sol, la ;* ce qui donne : *la*, premier mode ; *si*, deuxième mode; *do*, troisième mode, etc. Au contraire, si on prend l'échelle *descendante* des Maîtres, on trouve : *la*, premier mode ; *sol*, deuxième mode; *fa*, troisième mode ; *mi*, quatrième mode ; *ré*, premier plagal ; *do*, deuxième plagal; *si*, βαρὺς : c'est bien le mode le plus grave. Il est à remarquer que, dans cette transformation, les modes authentes deviennent plagaux et *vice versa*.

Tout cela est fort bien ; mais que devient le 4e plagal dans ces catastrophes modales? Ὑπάρχων, ἀλλὰ καὶ μὴ ὑπάρχων : il y est et il n'y est pas, nous dit M. Misaïlidis. En effet, le 4e plagal de la théorie ordinaire a pour base *do* ; d'après ce que nous avons vu plus haut, le 4e mode est en *mi*, c'est le λέγετος ; il ne peut donc avoir son plagal à la tierce inférieure. La discussion, très serrée, ne laisse place à aucune objection; il faut voir, dans ce défaut de la théorie, un nouveau méfait de l' Ὑπάτη βαρεῖα. Le 4e mode en *mi* est donc un mode à part, qui n'a pas de plagal ; son plagal serait, en effet, le mode en *la* ou le 1er mode...

Après un exposé assez obscur de l'échelle modale des Byzantins, l'auteur, « pour se conformer à l'usage » [1], établit le premier mode actuel sur le *ré* (bien que le mode ancien reposât sur le *la*). Il montre les contradictions des théoriciens qui divisent l'octave chromatique du second mode en *sol* en 68 ou 64 commas, voire en 67 ou 66 ; il profite de ces divergences pour rappeler qu'avec Pythagore, Euclide et Aristoxène, il partage l'octave en 72 commas. Il ajoute à la série habituelle le mode diatonique de *sol*, confondu avec le 4e. A propos du 3e mode, il fait remarquer que son plagal est le mode *harmonique* (non enharmonique, puisqu'il ne contient pas les intervalles 3, 3, 24 commas) de *si*, et non le mode *diatonique* de *si*. Le mode de *mi*, λέγετος, outre les singularités déjà rapportées, a une particularité inexpliquée, c'est d'avoir *ré* pour base, et *mi* pour finale. La diversité des échelles du 2e plagal concorde avec le témoignage des anciens, d'après lesquels il était πολυειδής, et le plus riche des modes. (Notons, une fois de plus, ce désir de se rattacher à l'antique tradition grecque). Le 3e plagal ou βαρῦς se divise en βαρὺς diatonique, et βαρὺς harmonique (non enharmonique, pour la même raison que plus haut). Le mode en *do* — 4e plagal de la théorie courante, mais 2e plagal diatonique, d'après les idées de l'auteur — termine la série des modes.

M. Misaïlidis examine ensuite la question de l'introduction des instruments dans les églises, et fait cette réflexion judicieuse : « L'instrument ne se trompe pas, mais un mauvais instrumentiste se trompe... »

La deuxième partie de l'ouvrage est consacrée à une étude des gammes anciennes d'après Euclide, Nicomaque, Bacchius, etc. L'auteur y dresse des tableaux très clairs des échelles antiques, et fait observer que les Maîtres ont pris le Lydien pour le Mixolydien, le Phrygien

1. *Loc. cit. passim.*

pour le Lydien, le Mixolydien pour le Phrygien, etc. Il en rapporte la cause initiale au changement de sens opéré à la suite de la fixation de l'Ὑπατη βαρεῖα ; et, après un examen des gammes européennes, des théories de Gaudence, et de l'ancien genre enharmonique, il clôt son livre.

Au total, ce que propose le réformateur est peu de chose : un peu plus de clarté dans la théorie modale, la réalisation d'une concordance actuellement inexistante entre la théorie et la pratique, et, pour arriver à ce but, quelques petits changements dans la classification des *Échos*. Il laisse intacte la théorie rythmique, qu'il expose à la manière habituelle, sans y rien changer. Les points fondamentaux sur lesquels il insiste à plusieurs reprises sont : la fixation de l'ordre des modes à partir de l'Ὑπάτη βαρεῖα — dont la fausse interprétation a donné lieu aux deux séries modales divergentes et contradictoires que nous avons vues plus haut — et la définition des intervalles, qu'il ramène, d'après ses travaux sur le monocorde, d'accord en cela avec les anciens, à la gamme de 5 tons et 2 demi-tons, de 12 et 6 commas. Aussi, ses échelles modales paraissent étranges à des yeux habitués à la théorie courante. Prenons pour exemple l'échelle du 1er mode. Les Maîtres la divisent ainsi, de *ré* à *ré* :

9, 7, 12, 12, 9, 7, 12, = 68 commas ; M. Misaïlidis rectifie :

11, 7, 12, 12, 11, 7, 12 = 72 commas. On voit qu'il ne songe nullement à « européaniser » la musique grecque.

On trouvera que M. Misaïlidis est bien modeste dans ses prétentions, si on compare ses desiderata aux bouleversements de fond en comble qu'ont proposés certains théoriciens occidentaux. Mais n'oublions pas que M. Misaïlidis est protopsalte, ou Maître de chapelle : il travaille « avec zèle à l'amélioration de la musique nationale et ecclésiastique [1] », et se place, non au point de vue spéculatif du savant, mais au point de vue pratique du professionnel qui sait, par une longue expérience, les résistances qu'il rencontrera à une réforme trop brusque. D'ailleurs, quand on a été en contact avec les Orientaux, on apprécie le degré de hardiesse qu'il a fallu pour oser rompre avec la tradition, vieille de près d'un siècle maintenant, que combat le Νεὸν Θεωρήτικον. Ce qui est intéressant, c'est de voir un Grec, élevé avec la seule culture des Grecs modernes, procéder aussi judicieusement et aussi délicatement à la restauration de l'antique édifice byzantin, après en avoir signalé, sans en omettre une seule, toutes les lézardes et toutes les fissures. Avec l'esprit pratique de sa race, il s'efforce simplement d'améliorer la théorie moderne. Si, plus tard, l'étude des manuscrits et des sources anciennes permet de faire mieux, il sera alors temps de se remettre au travail, en se souvenant du mot de Xénophon : Χαλεπὸν οὕτω τι ποιῆσαι ὥστε μηδὲν ἁμαρτεῖν.

E. Borrel.

1. P. 21, *loc. cit.*

PETITE CORRESPONDANCE

N. B. — *Il est répondu dans cette rubrique aux demandes de renseignements susceptibles d'intéresser nos lecteurs. La réponse sera donnée ici même, sauf pour les personnes qui désireraient une réponse personnelle.*

En raison des nombreuses demandes de renseignements qui nous sont adressées par nos abonnés ou autres personnes, il ne nous sera possible de répondre personnellement désormais qu'aux lettres qui contiendront 0 fr. 30 en timbres-poste.

Dans cette rubrique, nous insérerons volontiers au titre Demandes *les questions qui nous seront envoyées par nos abonnés. Les personnes autres voudront bien, pour frais d'insertion, joindre 0 fr. 30 à leur demande.*

Réponses

A divers lecteurs. — Cantiques d'Alain, chez Sénart, 2 fr. ; *Colección* espagnole, à la Procure des Frères, 2 fr. 25 ; le *The Westminster hymnal*, 4 fr. 50.

E. Pl... — 1° Voyez ci-dessus. 2° C'est dans le recueil de M. l'abbé Vigourel que vous trouverez les traductions les plus exactes, en vers français, des hymnes liturgiques, et où la concordance rythmique soit le mieux observée ; beaucoup d'adaptations de l'*O filii* ont été faites : il y en a une de publiée par M. l'abbé Brun dans son fascicule de *Cantiques anciens*. Une traduction en vers de la prose que vous indiquez nous est inconnue.

Abbé J. V... — L'*Homo quidam*, dont le texte est emprunté, partie à l'Évangile, partie à l'Ancien Testament, était primitivement le répons des 1res vêpres de la Fête du Saint-Sacrement, dont le choix, d'après la tradition, serait dû à saint Thomas d'Aquin. La mélodie est celle du célèbre répons *Virgo flagellatur*, de l'office de sainte Catherine, composé par Ainard le Teutonique, moine du Mont-Sainte-Catherine, près de Rouen, dans la deuxième moitié du XIe siècle.

Chronique des Concerts

Il est presque fastidieux de donner à l'orchestre Lamoureux des louanges toujours pareilles. Parlerai-je des savoureuses exécutions d'œuvres comme *Sadko*, la *Vie d'un Héros*, l'*Apprenti Sorcier?* Comment évoquer la splendeur de la *Symphonie héroïque*, la fantaisie de la *Deuxième Symphonie* de Schumann, l'éclat orchestral du *Wallenstein*, trilogie maintenant classée — et déjà classique — qui revient de plus en plus souvent dans les programmes ? La séance du 19 janvier, dirigée par V. d'Indy, a été sensationnelle ; le Maître avait choisi des œuvres françaises : l'Ouverture de *Zaïs*, de Rameau ; le finale du cinquième acte d'*Armide*, de Lulli ; une *Chaconne* de Lalande ; la *Quatrième Béatitude* de Franck ; la *Namouna* de Lalo ; enfin le *Jour d'été à la Montagne* et le deuxième tableau du *Chant de la Cloche*. On était tout étonné, en dépit des déclamateurs qui refusent à la France tout génie musical, de saisir sur le fait l'existence d'une tradition nationale.

A la *Schola* les quartettistes continuent à travailler : d'abord M. Parent, qui achève la série Brahms — deux sonates et deux quatuors, — puis qui consacre une soirée à E. Chausson — quatuor, mélodies, sextuor, — et qui nous donne les quatuors de Debussy, Lekeu, Ravel, V. d'Indy, et le sien, dont j'ai récemment parlé. Le quatuor Lejeune s'en tient modestement à des œuvres de Mozart et Schubert et termine par le double quatuor d'Afanassief.

M. Luquin a entrepris la tâche redoutable de faire connaître l'œuvre entier de Schubert ; je crois qu'on admettra sans difficulté la supériorité de la *Belle Meunière* et du *Voyage d'hiver* sur l'ensemble des œuvres instrumentales, à part peut-être le quintette, *op. 129*.

Les virtuoses sont légion. Il en est qui dépassent les bornes permises ; tel M. Al. Sébald, qui impose à son public un *Concerto* de Molique et la *Fée d'amour*, de Raff ; — je préviens charitablement les vrais musiciens, qui n'ont certainement jamais entendu parler d'horreurs pareilles, qu'il s'agit de pièces pour violon et orchestre ; — puis pour consoler de cette effroyable littérature, une fantaisie sur *Carmen*, par Sarasate, et... le *Concerto* de Beethoven, « qui faisait un drôle d'effet au milieu de tout ça », selon la réflexion d'un auditeur.

Mme Riss Arbeau fait entendre, en huit séances, l'œuvre intégral de Chopin, par ordre chronologique. Le public est resté froid à la première séance, dont l'intérêt musical était peu considérable, en dehors du *menuet* et du *scherzo* de la *Sonate* en *ut mineur* et du *scherzo* du trio, qui ont été fort bien accueillis. Par contre, la salle était chauffée au rouge vif pour le concert donné par Mme Blancard avec le concours de Jacques Thibaud ; en dépit de « tripatouillages » comme l'*Intrada* de Desplanes-Nachez, où il y a beaucoup trop de Nachez XXe siècle contre trop peu de Piani-Desplanes XVIIe siècle, et de *Bagatelles* ou *Variations* de Beethoven, qu'on pourrait laisser dans l'ombre sans inconvénient, l'exécution ayant été parfaite, le public a été littéralement emballé. (Willy ajouterait qu'il a pris le mors aux dièses !)

L'incomparable harpiste, Mlle H. Renié, a donné, avec un succès qui est de tra-

dition, son concert annuel chez Érard. La place m'est trop mesurée pour que je puisse faire une analyse détaillée de son programme. Je note, en passant, l'étourdissante exécution de *la Danse des Willys*, de Fr. Paeniz, morceau de difficulté inouïe, qui fait reculer les plus braves, et qui n'avait pas été encore exécuté en concert à Paris, à ma connaissance du moins; *le Jardin mouillé*, de J. de la Presle, est un très joli poème ; la *Pièce symphonique* de H. Renié, aux vastes proportions, met en jeu toutes les ressources sonores et techniques de la harpe. On peut juger par là de l'intérêt de cette séance où se sont fait entendre encore Mme J. Raunay, M. Granjany et L. Carembat ; ce dernier a malheureusement choisi, pour mettre son réel talent en valeur, quelques mauvaises transcriptions anciennes de Kreisler, où on ne reconnaît même plus les thèmes originaux de Couperin et de Tartini ; pourtant : « Rien n'est beau que le vrai... »

Les concerts Chaigneau recommencent leur propagande artistique en faveur des œuvres peu connues, et nous font entendre cette fois un Concert de Haendel, une Suite de Bach, exécutée par H. Bauer, et des mélodies de Brahms, Sjögren et Sibelius, par Mlle B. Goldenson. Au total, excellente soirée.

La dernière séance musicale de l'Institut était consacrée aux œuvres de M. Le Boucher, prix de Rome, en 1907. On a eu le plaisir de réentendre *les Heures antiques*, déjà exécutées dans les concerts dominicaux, puis Mme Mellot-Joubert a chanté, à ravir, une série exquise d'airs de Lambert (1610-1696), trop peu connus, retrouvés et réédités par M. Le Boucher ; de ce dernier, la *Sonate en* si *mineur*, déjà mentionnée ici à diverses reprises, s'est imposée une fois de plus, grâce aux talents d'Énesco et de L. Lévy. La séance terminait par *De Lamentatione Jeremiae Prophetae*, œuvre tout à fait remarquable — et remarquée — ; l'opposition savante des masses vocales et instrumentales, la carrure massive de l'œuvre, l'austérité générale du sentiment, les terribles accents des cuivres, tout contribue, dans ces psalmodies modernes, à donner une impression de sombre désespoir qui accompagne fort bien les textes redoutables choisis par l'auteur.

La Société des Amis des cathédrales a donné, sous la direction de M. Letocart, au moment de Noël, une amusante séance sur les Noëls anciens, agrémentée d'une piquante causerie de M. Tiersot. Le succès a été des plus vifs ; notons surtout des Noëls normands dans de vieux modes, *Un enfant du ciel*, d'E. du Caurroy, et *Allons, gay, bergères*, de Costeley. M. Ch. Tournemire a exécuté des noëls de d'Aquin et une remarquable improvisation sur des thèmes de noëls.

A signaler aussi le concert, tout à fait réussi, organisé par notre confrère *l'Écho musical*. On sera suffisamment édifié sur sa valeur rien qu'en lisant le programme : M. Brunold, sur son clavecin, joue des pièces de Couperin et de Rameau ; Mme Mellot-Joubert chante la ravissante cantate *Actéon*, de Boismortier (longtemps attribuée à Rameau) ; M. Michaux, sur sa vielle, donne la *Cinquième Suite* de Chédeville. La partie moderne comprenait des pièces de Ravel, D. de Sévérac, Fl. Schmit, R. Ducasse, interprétées par Mme Mellot-Joubert, Mme H. Roosevelt, MM. Vinès, Fabert et les auteurs. Il est à souhaiter qu'on établisse souvent des programmes aussi bien composés et qu'on suive un aussi excellent exemple.

La musique religieuse compte de nouvelles et sensationnelles initiatives. Sans parler de la tentative hardie et très heureusement réalisée par les élèves de Mme Jumel d'acclimater le chant grégorien... au théâtre (hâtons-nous de dire qu'il s'agit de l'*Annonciade* de M. Claudel) ; du magnifique salut de clôture pour la neuvaine de Sainte Geneviève organisé par les chanteuses de Sainte-Cécile en l'église Saint-Etienne-du-Mont ; des trois grand'messes en plain-chant grégorien, exécutées avec conviction, le jour de Noël, à l'École des Francs-Bourgeois, par un groupe d'élèves de l'École centrale (oui... vous avez bien lu !) ; de la messe de l'Épiphanie chantée selon l'édition Vaticane, à l'église de Passy, par un groupe de jeunes grégorianistes convaincues, dirigées par Mlle S. Guillemot et accompagnées par Mlle Nun, nous devons accueillir avec joie la nouvelle *Schola de Saint-Louis d'Antin*, fondée par notre collègue M. de Ranse sous le haut patronage de V. d'Indy. Le premier programme — vêpres de l'Épiphanie — comprenait : *Prélude et Fugue en* mi

bémol, de Bach, *Finale* de Franck, par M. Boulnois ; des psalmodies de Vittoria, Andréas, Viadana, Zachariis ; l'*Ego sum*, de Palestrina, le *Tu es Petrus*, de Clemens non Papa, le *Laetabundus* grégorien, etc., etc. ; le tout exécuté avec verve, contrairement à l'usage d'autrefois, suivant lequel on s'appliquait à ennuyer le public avec les chefs-d'œuvre ! Pour terminer, l'*Alleluia* du *Messie*, interprété avec entrain, un rythme splendide et dont l'effet a été impressionnant. Vous voyez que ce n'est pas trop mal pour une première séance et qu'on ne bâille pas d'ennui, à Saint-Louis d'Antin, les dimanches !

E. Borrel.

Nouvelles publications du Bureau d'Édition

Deux cantiques sur des thèmes grégoriens, pour chœur et soli (ou unisson), par Paul Berthier.

Ces deux cantiques compteront parmi les plus charmants qui ont été récemment écrits ; ils feront partie, nous l'espérons, du manuel futur de cantiques, destiné, s'il paraît un jour, à reléguer définitivement dans le néant les affreux et affligeants « ponts-neufs » qui déshonorent nos confréries et nos catéchismes, surtout nos catéchismes.

Quand sera formée la Commission qui mettra l'ordre dans le répertoire des cantiques français ? Mais pour aboutir à un résultat définitif il ne lui faudrait pas moins, comme présidents, que l'Archange saint Michel, et saint Jérôme Eux-mêmes, et d'ici là, on continuera à chanter des inepties... Ce qui ajoute au charme musical des deux cantiques de M. Berthier (*Kyrie eleison* et *Gloria in excelsis*), où les harmonies distinguées soutiennent si délicatement la mélodie, c'est le texte poétique, qui est de l'auteur de *Sagesse*, ce Paul Verlaine des « liturgies intimes », l'admirable poète catholique qui a « glorifié le Saint-Sacrement et la Prière dans des vers si « beaux que l'incroyante jeunesse de la poésie contemporaine fut forcée de les ad- « mirer avec passion et d'en devenir l'écolière ! [1] » Verlaine « repenti tout en pleurs « aux pieds du Christ dont il n'ose contempler la face, et ne réclamant rien « que :

« D'être l'agneau sans cris qui donne sa toison. »

Félicitons donc M. Paul Berthier de son heureuse initiative, qui sera certainement féconde en heureux résultats !

Cantate Domino à 4 voix mixtes et orgue, par Albert Alain [2].

Ce motet conviendra pour une fin de salut solennel ; il est bien écrit et d'une belle ordonnance décorative ; les interludes qui séparent les versets du psaume peuvent être exécutés par le grand orgue. Peut-être l'auteur eût-il dû écrire un prélude plus long, avant l'entrée du thème confié aux basses, pour justifier l'intervention du grand orgue dans le courant du morceau.

Le texte liturgique est heureusement illustré : *Cantate Domino omnis terra et benedicite nomini ejus.— Afferte Domino patriae gentium honorem... — Commoveatur a facie ejus universa terra. — Dicite in gentibus quia regnavit*, etc.

Miserere mei Deus (Psaume L), modulations en faux-bourdons à 4 voix mixtes, alternant avec la psalmodie traditionnelle ou la psalmodie du 1er ton en D, par Jules Meunier, maître de chapelle de la basilique Sainte-Clotilde.

Chaque ton a deux modulations qui se chantent alternativement après le verset en plain-chant ; ces modulations sont très réussies et sont bien modernes, tout en s'inspirant de la facture des maîtres du XVIe siècle [3]. Déjà, au Congrès parisien, on avait apprécié du même auteur une excellente modulation, qui alternait avec le 3e ton, pour le psaume CL et qui fut chantée à l'inauguration du nouvel orgue du chœur de Notre-Dame (jeudi 15 juin 1911).

Félix Raugel.

1. Léon Bloy, *Un brelan d'excommuniés.*
2. La partie de chœur de ce motet est encartée dans le présent numéro.
3. Cette œuvre faisait l'objet de notre encartage du mois dernier.

BIBLIOGRAPHIE

Dom Paolo M. Ferretti : *Il cursus metrico e il ritmo delle melodie gregoriane*, petit in-4° de 268 pages, avec tableaux musicaux ; Rome, 1913. Propriété de l'auteur, à l'abbaye de Torrechiara (Parma), Italie, prix, 6 fr., port en plus.

Parmi les nombreux travaux que la restauration grégorienne a fait naître depuis plusieurs années, le livre du Rme Dom Ferretti mérite, à divers points de vue, de fixer l'attention. Au moment surtout où la question du rythme est, par plusieurs, remise en discussion, et qu'une théorie brouillonne essaye à nouveau de faire revivre des arguments auxquels on a maintes fois répondu depuis quinze ans, le livre de Dom Ferretti sera bien accueilli.

Cet ouvrage est un instrument de travail : en peu de mots j'en fixerai le caractère. Parti d'une observation de Dom Pothier dans ses *Mélodies grégoriennes* à propos des *cursus*, mais peu satisfait du développement qu'en a donné Dom Mocquereau dans la *Paléographie musicale*, Dom Ferretti a repris la question *ab ovo* et l'a fouillée. Son livre est donc uniquement consacré à l'étude de ces « canons » rythmiques connus depuis longtemps sous le nom de *cursus*, — ce sont les *nombres*, les cadences métriques de Quintilien et de Cicéron, — et à leur emploi dans la mélodie grégorienne. L'auteur a donc travaillé dans ce sens, et il est arrivé à des conclusions sensiblement les mêmes, que Mgr Foucault et moi avions dégagées, fait d'autant plus significatif que Dom Ferretti semble avoir complètement ignoré nos recherches à ce sujet. Ce livre est donc un premier traité de *métrique grégorienne*, où, textes théoriques en mains, d'une part, et textes notés, de l'autre, sont rassemblées TOUTES les clausules rythmico-musicales que l'auteur a trouvées dans les mélodies grégoriennes du graduel et de l'antiphonaire.

Dom Ferretti, à la fin de son ouvrage, a appliqué à la structure des phrases le principe établi, dans les deux cent cinquante pages précédentes, au sujet des cadences : ce chapitre est trop court. L'espèce demanderait, à son tour, un autre volume : dans ses exemples, l'érudit religieux est tombé sur un de ceux que j'avais déjà proposés, l'*Ad te levavi*, et ses résultats concordent en général avec les miens ; mais il y aurait beaucoup d'autres exemples à analyser et à citer. Dans mon livre des *Origines du chant romain*, j'ai ainsi analysé, comme chant orné, le merveilleux répons *Specie tua*, et montré que des conclusions semblables peuvent être tirées à propos de l'*Haec dies*, de l'*Omnes de Saba*, etc. Ailleurs (dans l'*Art grégorien*), j'ai appliqué à un introït, l'*In excelso*, la même théorie des *cursus* que dans l'*Ad te levavi* : d'autres encore s'y ajustent admirablement, et je ne serais pas étonné de croire que la matière, bien creusée, ne révélât, au-dessus des *cursus*, l'existence de groupes de *cursus*, de formes rythmiques plus importantes, et d'une certaine étendue, tels que les anciens canons byzantins, passés en partie dans les *oussouli* turcs.

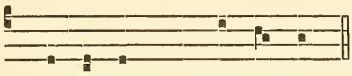
Il est d'autant plus à remarquer, — et cette conclusion se dégage à chaque instant du livre de Dom Ferretti, — que, seul, le chant liturgique exécuté, au point de vue pratique, avec le rythme « oratoire » traditionnel, s'accorde parfaitement, du côté théorique, avec les rythmes « métriques » présentés par les anciens théoriciens, ou que dégage l'étude des formes littéraires. Comment en serait-il autrement ? puisque l'enseignement antique n'a cessé, pendant toute la période de formation de l'art grégorien, de crier bien haut : *le temps musical est indivisible*, condamnation de ceux qui veulent à tout prix voir des subdivisions rythmiques dans les groupes ou neumes,

tandis que les auteurs mentionnent en termes formels les rythmes *prosaïques* et les rythmes *libres*, réponse assurément la plus topique qu'on puisse faire aux mensuralistes à outrance, qui couchent la mélodie de saint Grégoire dans le lit de Procuste.

Le ton général du livre de Dom Ferretti ne peut que favorablement disposer les lecteurs à l'égard de l'auteur : sans polémique, sans jamais se départir du ton serein qu'il a adopté pour son exposition scientifique, le Rme abbé, s'il croit pouvoir proposer quelque correction à la théorie reçue ou aux leçons adoptées, ne le fait pas sans donner toutes les raisons, — non pas de sentiment, mais de document, — qui le portent à telle ou telle conclusion, ne cachant pas que, si l'on trouve mieux, il est tout dispose à suivre d'autres érudits.

Aussi, aurais-je mauvaise grâce à lui reprocher quelques erreurs ou méprises, d'ailleurs rares. Cependant, je signalerai que le chapitre sur *le pied musical grégorien et l'accent tonique latin* m'a paru trop court et présentant bien des lacunes : il y a certainement beaucoup plus à dire là-dessus, rien qu'en se plaçant au point de vue de Dom Ferretti.

Par contre, j'ai été personnellement heureux de voir que l'auteur arrive à des déductions sensiblement analogues aux miennes, touchant l'explication théorique et l'interprétation pratique de cadences telles que :



hó- mi- nis. *ou* vé- ni- et.

Je ne saurais donc que recommander le livre de Dom Ferretti à tous ceux qui s'efforcent de rechercher la vérité dans l'art.

AMÉDÉE GASTOUÉ.

L. SAINT-REQUIER, directeur des Chanteurs de Saint-Gervais, **Collection Palestrina**, *nouveau répertoire des Chanteurs de Saint-Gervais* (1er fascicule), gr. in-8° de 81 pages. Net, 5 francs. Biton, éditeur, Saint-Laurent-sur-Sèvre (Vendée).

Notre confrère M. L. Saint-Requier, reprenant la tradition du regretté Bordes, vient d'entreprendre, à son exemple, une *Édition populaire des œuvres religieuses des Grands Maîtres des XVe, XVIe et XVIIe siècles*, à laquelle il a donné le titre de collection *Palestrina*, qui montre l'esprit dans lequel elle a été préparée.

Cette collection se présente donc comme la sœur cadette de l'*Anthologie* de Bordes, avec laquelle, d'ailleurs, elle ne fait pas double emploi, et elle est conçue dans le même esprit : transcription avec clefs usuelles et indications d'interprétation. C'est dire que M. Saint-Requier a pensé, avant tout, à donner un recueil, à faire un choix pratique de ces œuvres, en empruntant aux grandes éditions scientifiques les pièces qu'il était avantageux de faire revivre pour l'usage des chœurs.

Ce premier fascicule est composé de vingt numéros, comprenant huit œuvres de Palestrina, dont la belle messe *Iste confessor* (où j'aurais aimé voir les *soli* distingués des *tutti*), cinq de Victoria, parmi lesquelles une excellente transcription de la *Passion selon saint Matthieu*, quatre d'Orlande de Lassus (M. Saint-Requier a renoncé avec raison à la forme « Roland »), un très beau *Libera* d'Anerio et deux motets de Pitoni et de Gallus, celui-ci brillant et de très moyenne difficulté.

Notre confrère me permettra de regretter que les pièces à quatre voix mixtes soient partout transcrites pour soprano, alto, ténor et basse : outre que cette façon de chanter n'est pas celle dans laquelle ces pièces ont été pensées, puisqu'elles ont été ordinairement faites pour un dessus et trois voix d'hommes, il fallait aussi tenir compte de la pratique des modestes églises ; or, la disposition originale du XVIe siècle est encore maintenant la meilleure.

Ce fascicule, qui renferme de belles pièces, aura certainement beaucoup de succès,

J'espère cependant que l'éditeur en fera une revision soignée : les accents et la ponctuation laissent parfois à désirer, quelques syllables ne tombent pas à leur place ; dans le *Salve regina* de Palestrina, les dièses des cadences, qui figurent dans la 2e partie, ont été oubliés dans la 1re, et, page 65, l'indication de la reprise du *Libera* a été également oubliée.

Bonne chance à la *Collection Palestrina.*

AMÉDÉE GASTOUÉ.

MICHEL BRENET : **G. F. Haendel** (collection : les Musiciens célèbres). Henri Laurens, éditeur, 1 vol. in 8o, 128 p. et 12 gravures, broché, 2 fr. 50.

Georges Frédéric Haendel a reçu maintenant en France les hommages auxquels il a droit : l'année dernière, M. Romain Rolland publiait, chez Alcan, le beau livre qui forme l'un des joyaux les plus précieux de la collection bleue ; cette année, la collection Laurens s'enrichit d'un nouveau volume consacré à l'auteur du *Messie* par Michel Brenet ; les « Haendeliens » y puiseront les plus utiles et les plus précieuses indications.

Malgré l'étroitesse du cadre mis à sa disposition, M. Brenet a su réduire, sans les altérer, les proportions de son « modèle » immense, et dégager dans ce livre d'une charmante lecture toutes les leçons de courage, de force et de volonté qu'offrent à notre admiration la vie et les œuvres de l'auteur du *Messie.*

Après le récit des années de jeunesse passées à Halle et à Hambourg, où il connut Keiser et Mattheson, nous suivons Haendel en Italie, où il assiste, à Venise, au triomphe de son *Agrippina* (1709). Il fait alors la connaissance d'Agostino Steffani, qui lui offre son poste de maître de chapelle de la cour de Hanovre.

Puis, c'est le premier voyage à Londres (fin 1710). Haendel y reçoit un tel accueil qu'il pense déjà à se fixer en Angleterre. Il le fait définitivement en 1713.

Événement heureux dans l'histoire de la musique ! Car c'est seulement dans cette patrie d'adoption, dont il « interpréta les croyances, dont il servit les goûts et dont il épousa les passions, » que Haendel devait trouver la plus haute expression de son génie musical, dramatique et religieux : nulle part ailleurs, peut-être, il n'eût été amené à écrire les grands oratorios qui ont immortalisé son nom.

Les trois chapitres consacrés aux oratorios, pp. 71-109, sont traités magistralement : après un rapide exposé de l'origine et des premières transformations du genre, M. Brenet passe en revue les principaux chefs-d'œuvre de Haendel : la *Fête d'Alexandre*, *Saül*, *Israël*, le *Messie*, les *Te Deum*, *Samson* et *Jephté*...

Voici maintenant les dernières années : Haendel, aveugle, se recueille, retouche quelques œuvres, s'occupe d'œuvres de charité et attend dans la prière et la sérénité la fin d'une vie si bien remplie ; il meurt royalement, le matin du samedi saint (14 avril 1759), dans l'espoir de rejoindre, disait-il, « son bon Dieu, son doux Seigneur et Sauveur, le jour de la Résurrection ».

Remercions M. Michel Brenet de nous avoir donné une si belle vue d'ensemble de la vie, du caractère, si grandioses, et du labeur si magnifique, d'un des « génies les plus abondants, les plus souples et les plus puissants qui aient illuminé le ciel de la musique ».

FÉLIX RAUGEL.

D. ALARD : **Les Maîtres classiques du Violon**, réédition, chez L. Alleton, 13, rue Racine.

L'éditeur Alleton vient d'avoir l'excellente idée de réimprimer cette collection. Par son étendue — 50 œuvres diverses — elle est une des plus importantes ; mais surtout elle se place au premier rang par l'exactitude de ses textes, la sobriété des réalisations de la basse chiffrée au piano et par la diversité des éléments qui la composent. A côté de quelques œuvres aujourd'hui courantes, comme les concertos

de Bach et les romances de Beethoven, on y trouve des œuvres de haute technique pour violon solo — tels le *Labyrinthe de l'Harmonie* de Locatelli, les duos pour violon seul de Stamitz, les préludes et fugues de Campagnoli. — La littérature à deux violons est représentée par la curieuse sonate de Lolli avec *scordatura* ; deux autres petites sonates de Fiorillo pour violon et alto peuvent aussi rendre des services dans la musique d'ensemble. Mais l'intérêt principal consiste dans la série de sonates pour violon et piano, qui part de Corelli et aboutit à la fin du XVIIIe siècle. A notre époque où l'on aime à se documenter par les textes, on a dans cette collection le raccourci des écoles du violon : d'abord l'école italienne avec Corelli (*la Folie* et la célèbre *Sonate en Ré*), et son élève Locatelli ; puis Tartini (plusieurs belles sonates) et ses élèves : Ferrari, Pagin, Manfredi, Nardini (dont Baillot a été l'élève indirect par l'entremise de Pollani) et Barbella. D'autre part, Lolli, qui avait étudié sans maître, eut pour élève Campagnoli, qui avait étudié aussi avec Nardini. Somis, le fondateur de l'école piémontaise, n'est pas représenté dans la collection, mais son élève Pugnani y figure, ainsi que Boccherini et Viotti. L'école napolitaine est figurée par Porpora. L'école française doit beaucoup à Somis, dont ses élèves Chabran et Leclair sont les fondateurs ; de ce dernier, le célèbre *Tombeau* et la magnifique *Sonate en ré* ont été fort bien éditées par Alard. A côté de ces maîtres, nous avons des exemples de Lahoussaye, Francœur, Guillemain, Dauvergne, Pagin, Mondonville, Gaviniès et son élève l'abbé Robineau. Enfin l'école allemande est représentée par un de ses chefs, Benda ; par le fondateur de l'école de Mannheim, Stamitz (maître de Kreutzer, qui travailla aussi avec Gaviniès) ; par Stad et Blasius.

On voit l'intérêt considérable qu'offre cette collection. Je ferai observer en passant que c'est seulement en France qu'on a eu des éditions courantes correctes, respectueuses des textes et dépourvues de ces points d'orgue barbares, fioritures extraordinaires, tripatouillages et « *Bearbeitungen* » dont nos voisins d'outre-Rhin sont si fiers. Déjà Deldevez avait publié, à Paris, une édition d'une dizaine d'œuvres anciennes, en poussant le respect du texte jusqu'à ajouter sur une portée inférieure la basse chiffrée, telle qu'elle figure sur l'original (procédé repris notamment par Al. Guilmant). Alard, dans sa collection destinée à la pratique, n'a pas poussé aussi loin le scrupule musicologique ; il n'est cependant pas moins exact que Deldevez ; en tout cas, il n'y a aucune comparaison à faire entre son édition et les affreux « massacres » de F. David et des Allemands modernes qui ont, à force de réclame, accaparé la faveur du public ; grâce à cette réimpression, nous pouvons leur opposer maintenant la collection Alard, qui leur est de tous points supérieure.

E. B.

Abbé F. Brun : **Traité de composition de musique d'église**, brochure in-8° de 39 p. net, 4 fr. au Bureau d'édition de la *Schola*.

Nous avons annoncé, dans notre dernier numéro, l'apparition de cet excellent petit manuel. L'auteur l'a divisé en trois parties. Dans la première, il indique sommairement les origines du *Motet* et en étudie les deux formes principales : le Motet polyphonique de la grande époque palestrinienne et le Motet harmonique, dans lequel une seule partie jouant un rôle expressif, les autres sont réduites à n'être qu'un pur remplissage ; puis, après une brève analyse du *Répons*, l'auteur étudie l'utilisation des thèmes grégoriens dans la composition d'un motet ou d'une messe. C'est là, certainement, la partie capitale de l'ouvrage, et la plus intéressante.

La deuxième partie traite du *Faux-bourdon* primitif, et de ses dérivés, les faux-bourdons harmoniques et les « modulations » polyphoniques. Enfin la troisième partie est consacrée au chant populaire, au *Cantique français*, et renferme d'utiles remarques sur le rythme et l'accent tonique.

Si je fais reproche à l'auteur d'avoir laissé échapper quelques erreurs typographiques, principalement dans les exemples musicaux — d'ailleurs fort bien choisis — qui éclairent le texte, et d'avoir eu un souci de la brièveté poussé à l'excès, je ne le louerai pas moins de son travail ; car ce manuel sera certainement lu avec profit

par les jeunes musiciens qui désirent s'essayer à la composition de la musique d'église, et même par les autres. Ce sera pour eux le point de départ de saines et fécondes réflexions, une initiation utile et bienfaisante au grand art de la musique sacrée.

G. B.

Le **Guide pratique et populaire** *pour la bonne exécution du chant grégorien*, que nous annoncions dans un de nos derniers numéros, et qui peut rendre de très grands services dans les milieux à convertir, est, en plus, une *bonne œuvre*. Il est, en effet, vendu *au profit d'anciens religieux spoliés par la loi de 1901*, et, à ce titre, nous le recommandons chaleureusement à nos lecteurs. Prix 2 fr., chez Desclée et Cie.

VIENT DE PARAITRE :

A la *Revue du chant grégorien*, petites feuilles, n° 77 : chants en l'honneur de la sainte Vierge, sequence *Benedicta es*, invocations *Humili prece*, verset *Magnificat*, antienne *Ave regina... mater ;* n° 78 : les quatre grandes antiennes finales à la sainte Vierge, édition Vaticane, n° 79 : Litanies de la sainte Vierge en chant bref; n° 80 : chants des *Vêpres du Dimanche*, édit. Vaticane, feuille très pratique et de grande diffusion.

Édition Schwann :

Petit graduel romain, selon l'Édition Vaticane avec traduction des pièces chantées (éd. Schwann S 2), en *notation musicale moderne*, 5 fr. 50.

Malgré l'avantage de la traduction, nous aimons peu ce Graduel des dimanches et fêtes, qui n'est pas fait à un point de vue bien pratique. Certains graduels, alléluias, traits, ne sont pas notés ou ne le sont qu'en partie; plusieurs antiennes sont omises.

La REVUE DES REVUES est reportée au numéro d'avril.

VARIÉTÉS

La musique d'orgue et les organistes

(Fin.)

Et puisqu'un juste discernement est nécessaire, examinons maintenant le répertoire coutumier des exécutants.

En fait, au complet, il est à peu près composé comme suit :

1° Œuvres des maîtres anciens ;

2° Œuvres similaires des auteurs modernes ;

3° Sonates modernes ;

4° Pièces de pure virtuosité ;

5° Transcriptions d'œuvres théâtrales ou de symphonies profanes ;

6° Pièces de plate vulgarité ;

7° Pièces de fade sentimentalité.

Nous avons déjà parlé des trois dernières catégories : il faut les condamner *à priori* et les écarter résolument.

Les œuvres des maîtres anciens des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, et les œuvres similaires des auteurs modernes — bien que celles-ci n'aient pas toujours la même valeur artistique — devraient constituer le fonds de tous les répertoires. Si l'on écarte des anciens un certain nombre de morceaux de concert, il reste un trésor très précieux de chorals, de chorals figurés, de préludes, longs ou courts, graves ou brillants, de fugues sérieuses rappelant souvent les thèmes grégoriens, ou à l'allure ample et majestueuse : toutes pièces de bon aloi. Le choral nous semble particulièrement pratique pour l'intérieur de l'Office et, plus particulièrement encore, pour l'Offertoire le choral figuré. Sébastien Bach en a composé un grand nombre qui sont de purs chefs-d'œuvre et qui expriment les sentiments les plus divers de notre sainte liturgie. Plusieurs auteurs modernes ont imité avec bonheur ce genre de composition d'un caractère si religieux et si sympathique à l'orgue. Les Préludes et Fugues grandioses conviendront plutôt aux Entrées et aux Sorties solennelles.

Un jour, Mgr Pérosi s'apprêtait à diriger au Trocadéro sa délicieuse cantate du *Dies iste*. Un reporter l'accosta : « Vous allez, lui dit-il, nous faire entendre de la musique sacrée ? » — « Pardon ! interrompit le génial maëstro [1], vous voulez dire : de la musique religieuse. » Nous avons déjà fait cette distinction à propos de C. Franck ; il faut la refaire au sujet des *Sonates modernes*. Si, dans l'intention de leurs auteurs, elles ont été composées pour l'église [2], il faut bien avouer qu'elles ne sont liturgiques ni par leur étendue, qui est démesurée, ni par leur caractère qui rap-

1. M. J. Combarieu dans la *Revue musicale* (1er mai 1910) appelle Mgr Pérosi « un compositeur d'élite — merveilleusement doué — qui mérite son succès ». L'étude la plus judicieuse que nous connaissions de l'éminent prêtre artiste est celle que Romain Rolland lui a consacrée dans ses *Musiciens d'aujourd'hui*.

2. Lesierre, *loc. cit.*

pelle trop le concert. Ni nos auteurs belges, ni Widor, en France, pour ne citer que le plus en vue ; ni Capocci, en Italie ; ni, en Allemagne, Rheinberger, si religieux pourtant et si fécond, n'échappent à ce reproche, et c'est regrettable. Car il y a chez eux des pages superbes qui surpassent en sonorité tout ce qui a précédé. Il faut, pour en tirer parti, fragmenter leurs œuvres ; y prendre, pour les Offices solennels, de pompeuses Entrées et de brillantes Sorties ; et, pour certaines Messes basses, comme interludes (pendant la distribution de la sainte communion, par exemple) des *andantes religiosos*. — Nous disons « comme interludes », car il ne convient pas de jouer de l'orgue pendant toute la durée d'une Messe basse, mais on peut y chanter quelque motet latin ou quelque cantique de bon goût en langue vulgaire. Les décrets de la Sacrée Congrégation des Rites sont formels sur ce dernier point, et des Règlements diocésains en font foi : s'il est « interdit de chanter des cantiques en langue vulgaire pendant la Grand'Messe — aux obsèques et aux mariages, — » ces cantiques « sont permis à la Messe basse, aux Processions, après la Messe ou tout autre Office » [1]. Nous ne disons pas que cela doive se faire, nous faisons remarquer que cela peut se faire, et nous croyons qu'il est bon de le faire, à l'occasion, pour honorer le Saint ou le Mystère du jour, ou à cause de certaines circonstances particulières.

Ce que nous avons dit de la sonate moderne peut s'apliquer à une partie de l'ancien répertoire : toccatas, concertos, fugues de vive et libre allure, certains chorals figurés même sur lesquels il serait témeraire de se prononcer. La règle pourrait se formuler ainsi : les pièces de pure virtuosité doivent être écartées ainsi que les morceaux de concert, ou badins, ou de pure fantaisie. Il paraît bien prouvé que les fugues des anciens ne doivent pas se jouer dans le mouvement vertigineux que des virtuoses leur donnent, en dépit de l'histoire et de la saine esthétique [2].

Nous avons passé en revue les défauts les plus saillants des organistes tels qu'il s'en rencontre, improvisateurs où exécutants ; nous avons montré l'organiste tel qu'il devrait être et nous savons les qualités essentielles de la vraie musique d'orgue ; que conclure de là ?

Ceux qui ne sont capables ni d'improviser ni d'exécuter proprement les morceaux les plus simples, comme les chorals, feraient mieux de s'abstenir ou de se borner à jouer des accompagnements écrits du plain-chant. Ceux qui, à l'extrême opposé, sont à même d'improviser magistralement ou seulement d'improviser bien, ne se départiront pas du style lié et feront passer dans leurs harmonies les sentiments que leur inspirera la sainte liturgie. Averroès le Thaumaturge, dit une légende mauresque, avait réussi, par un prodige de science et d'habileté, à emprisonner un rayon de soleil dans un des piliers de la cathédrale de Cordoue. Et les splendeurs de l'édifice s'empourpraient d'un éclat doré sans que l'on pût savoir d'où sortait la magie de cette douce et resplendissante lumière [3]. Le rayon qui passe, vibrant, dans les mélodies de l'organiste improvisateur, qui illumine d'un charme saisissant toutes ses modulations, c'est sa piété. Ceux qui exécutent, en tout ou en partie, des morceaux écrits — et c'est le plus grand nombre — sauront à quoi s'en tenir sur la composition de leur répertoire et sur la manière de s'en servir. Descendre dans plus de détails et déterminer la forme précise des morceaux qui conviennent aux divers moments de l'action liturgique est chose impossible. Le choix dépend de mille circonstances plus variables les unes que les autres : usages locaux, caractère de la fête, degré de solennité, etc., etc. Qu'on nous permette d'exposer en toute simplicité la pratique qu'à défaut d'un talent supérieur, et sauf meilleur avis, nous avons personnellement suivie jusqu'ici quand nous n'improvisons pas :

1° Pour une entrée pontificale : un grand prélude de Bach, — l'*allegro maestoso* d'une sonate moderne ou l'équivalent ;

1. *Instructions sur la musique sacrée* pour le diocèse de Liége, 1906.
2. Voir Lesierre, *loc. cit.*
3. Paul Bernard, *Études*, 30 avril 1911.

2° Pour les interludes de tierce, aux offices pontificaux : fragments de chorals figurés, — trios, — *andante* de quelque auteur moderne, — fugues brèves ;

3° Avant l'*Introït* :

a) Aux messes pontificales, un brillant prélude ou une fugue majestueuse, dans la tonalité de l'antienne autant que possible ;

b) Aux fêtes ordinaires, quelques accords larges et vibrants dans la tonalité de l'antienne ou tout comme : c'est assez, selon nous, que la tonalité purement diatonique soit nettement accusée dans la cadence finale du prélude ;

4° Avant le sermon, un choral (jeux de fonds avec bourdon 16) ;

5° A l'Offertoire, un choral figuré est de tous les genres de morceaux celui que nous préférons, nous avons dit pourquoi ; et, afin de ménager une transition plus facile à l'intonation de la préface, nous aimons le choisir dans une tonalité en rapport avec la voix connue du célébrant. — Nous ne dédaignons pas non plus un simple choral, un prélude, un morceau fugué, une fugue proprement dite, mais d'un genre grave et sévère, comme il y en a bon nombre dans Bach et dans les recueils de Commer, de Gessner, d'Ett, de Gauss, etc... ;

6° Après l'Élévation, des accords très soutenus, forcément improvisés ; des modulations graves et douces amènant l'intonation du *Pater* (registration en rapport ; par exemple, un dolce 8 avec un bourdon 16 très doux). — Les morceaux écrits seraient dans le même goût : mélodie soutenue, mouvement lent, style très lié ;

7° Après l'*Agnus Dei*, improvisation sur le thème grégorien de la Communion ; du reste, comme après l'Élévation;

8° Pendant le dernier évangile, quelques accords larges et sonores ;

9° Sortie pontificale : une fugue majestueuse, une toccata, le finale d'une sonate. — L'action liturgique est terminée, mais la sortie ne doit pas la faire oublier ; la majesté du lieu, seule, exigerait encore de la réserve. C'est ainsi qu'en architecture, le portique participe du style de l'édifice.

La Société de Saint-Grégoire a dressé pour le diocèse de Namur un catalogue officiel de musique religieuse, avec, déjà, deux suppléments. On y trouvera d'utiles renseignements et un choix de morceaux d'une valeur inégale, naturellement, mais offrant tous une sérieuse garantie.

Un dernier mot. Il y a chez nous nombre de bons organistes. Il y a sûrement, dans nos diverses écoles, des maîtres dont la compétence et le dévouement nous sont connus. Nous ne leur demanderons pas de rappeler souvent à leurs élèves ce qui différencie l'orgue liturgique de l'orgue de concert : ils le font ; ni d'écarter du roi des instruments, non seulement ceux qui n'ont aucune aptitude, mais encore ceux qui ne sont pas des musiciens dans l'âme : ils n'y manquent pas. Nous n'examinerons pas non plus ce qu'il peut y avoir de pratique dans ce vœu d'un critique de la *Gazette de Liége* [1] d' « engager le clergé à étudier l'orgue ». L'art, dit-il, « y gagnerait certainement, la liturgie aussi. De cette façon, bien des jeunes artistes » (apparemment ceux qui envisagent les résultats pécuniaires) « s'éviteraient de cruelles déceptions, et nous verrions peu à peu disparaître de nos églises les organistes grincheux et les incapables ». Ce que nous souhaitons de tout notre cœur et de toutes nos convictions, c'est, d'une part, que les organistes se comportent à leur tribune en vrais chrétiens que nous devons être tous, et c'est aussi de les voir encourager, quels qu'ils soient, laïcs ou ecclésiastiques, sinon par des émoluments plus en rapport avec l'assujettissement auquel leur emploi les astreint — ce qui n'est pas toujours possible — du moins en mettant à leur disposition de bons, *d'excellents instruments*. L'orgue est d'un emploi quotidien dans l'église : dépense bien qui dépense pour lui. Un bon orgue, nous le savons d'expérience, est un puissant stimulant. Des artistes renonceraient à bien des avantages au prix de celui-là. Laissons les harmoniums aux salons. Un petit orgue vaut mieux qu'un grand harmonium [2] ;

1. 3 juillet 1912, G. Waitz.

2. L'abbé J. Piérard va plus loin. Il attribue en grande partie à l'harmonium la déchéance de l'art grégorien. « L'orgue, dit-il, n'eût-il qu'un jeu, le salicional par

un orgue d'une dizaine de jeux répartis sur deux claviers avec pédale indépendante, mieux qu'un orgue de quinze jeux à un seul clavier. En deçà de dix jeux, on peut très bien se passer de trompette, jeu dont on abuse, qu'il faut fréquemment accorder et qu'une bonne gambe remplacerait avantageusement. Quant aux jeux de pure fantaisie : tremblants, tonnerres, chœurs de chèvres appelés voix humaines, hochets de nourrice, comme dit Widor, qu'ils brillent... par leur absence. Enfin, ne pourra-t-on jamais obtenir des architectes qu'ils songent, en traçant leurs lignes, à la destination des orgues, et ménagent dans leurs plans une petite place pour un instrument qui en occupe une si grande dans la liturgie ?

Il y aurait bien des choses à dire encore, mais il faut se borner. Puisse cette causerie contribuer, pour sa modeste part, à l'amelioration de la littérature d'orgue, des orgues et des organistes.

Dom Anselme Deprez.

exemple, rendra plus de services à l'esthétique grégorienne que le plus onctueux des Mustel » (*Ami de l'Ordre*, 4 août 1912).

Le Gérant : Rolland.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Supplément à LA TRIBUNE DE St-GERVAIS. — Février, Mars, Avril 1913.

LIBERA ME, DOMINE

MOTET À 4 VOIX MIXTES

GUY DE LIONCOURT

N° 60

BOSTON PUBLIC LIBRARY

Très lent et expressif

mp

Li - be-ra me, Domi-ne, de vi - is in-fer -

mp

Li - be-ra me, Domi-ne, de

mf

Li - bera me, Domine, de vi - is infer -

- ni! Libe-ra me, de vi - is in - fer - - -

mf

Li - be-ra me, Domine, de vi - - is in - fer - - ni

vi - is in - fer - - - - ni, Li - - bera me

piu p

- ni, de vi - is in - fer - - - ni de

p *cresc.*

- ni, Li - - be - ra me, de vi - is in

Li - be - ra me, Do - mi - ne, de vi - is in - - fer -

p express.

— de vi - is in - fer - ni, Li - bera me de

Partition net: 1f50 — Parties de Chœurs net: 0f30
Répertoire moderne de la «SCHOLA CANTORUM» (Série vocale)

Tous droits réservés

Animez un peu

rinf.

vi - is in - fer - ni, Qui por - tas æ - re -

rinf.

- fer - - - ni! Qui por - tas æ - re -

rinf. *en dehors*

- ni! Qui por - tas æ - re - as confregis - - ti, et

rinf.

vi - is in - fer - ni, Qui por - tas æ - re - as confregis - -

rall. *piu p*

- as confre - gis - ti, et vi - si - tasti in - fer - num, et

rall. *piu p*

- as confre - gis - ti, et vi - si - tasti in - fer - num, et

dim. **rall.**

vi - si - tasti in - fer - num, et de - disti e - is

rall.

- ti, et vi - si - tasti in - fer - - num,

Un peu plus lent

en dehors express.

de - disti e - is Lu - - - men ut vi - de - rent

de - disti e - is Lu - men ut vi - de - - rent te,

poco *en dehors express.*

Lu - - - men ut vi - de - rent te, Qui

piu p

et de - disti e - is Lu - men ut vi - de - rent

-te, Qui e - rant in pœ - - - nas

Qui e - - rant in pœ - - - - - nas

e - rant in pœ - - - - - nas

expr.

-te, Qui e - - - rant in pœ - nas

Plus vif

pp *f* *rinf*

te - - ne - bra - rum, cla - man - - - -

pp *f*

te - - ne - bra - - - rum, cla - man - - -

pp *f*

te - ne - - bra - - - rum, cla -

pp

te - ne - - bra - - - rum,

rall. e dim.

court

- - tes et di - cen - - - - tes:

- - - - - - tes, et di - cen - - tes:

- man - - - - tes, et di - cen - - - tes:

f

cla - man - - - - tes, et di - cen - tes:

Modéré

f *ff* long

"Ad - ve - ni - sti, Re - dem - - - ptor no - ster!"

f *ff* long

"Ad - ve - ni - sti, Re - dem - - - ptor no - ster!"

f *ff* long

"Ad - ve - ni - sti, Re - dem - - - ptor no - ster!"

f *ff* long

"Ad - ve - ni - sti, Re - dem - - - ptor no - ster!"

Plus lent

mf

E - go sum Re - sur -

mf

E - go sum Re - sur - rec - ti - o, re - sur -

PUBLIC LIBRARY

mf

E - go sum Re - - sur - - rec - ti -

mf

E - go sum, — e - go sum re - sur -

Plus vif

rall. *f* court *mf*

- rec - ti - o et vi - - - ta. Qui cre - dit in me,

f *mf*

- rec - ti - o et vi - - - ta. Qui cre - dit in me,

f *mf*

- o, et vi - - - ta. Qui cre - dit in me,

f *mf*

- rec - ti - o et vi - - - ta. Qui cre - dit in me,

ff

e - tiam - si mor - - tu - us fu - e - rit vi - - - vet!

ff

e - tiam - si mor - tu - us fu - e - rit vi - - - vet!

ff

e - tiam - si mor - tu - us fu - e - rit vi - - - vet!

ff

e - tiam - si mor - tu - us fu - e - rit vi - - - vet!

Assez animé

f

et om - - - nis qui vi - -

f

et om - nis qui vi - vit et

f

et om - - - - nis qui vi - vit et cre - dit in

f

et om - nis qui vi - vit, et cre - dit

BOSTON PUBLIC LIBRARY

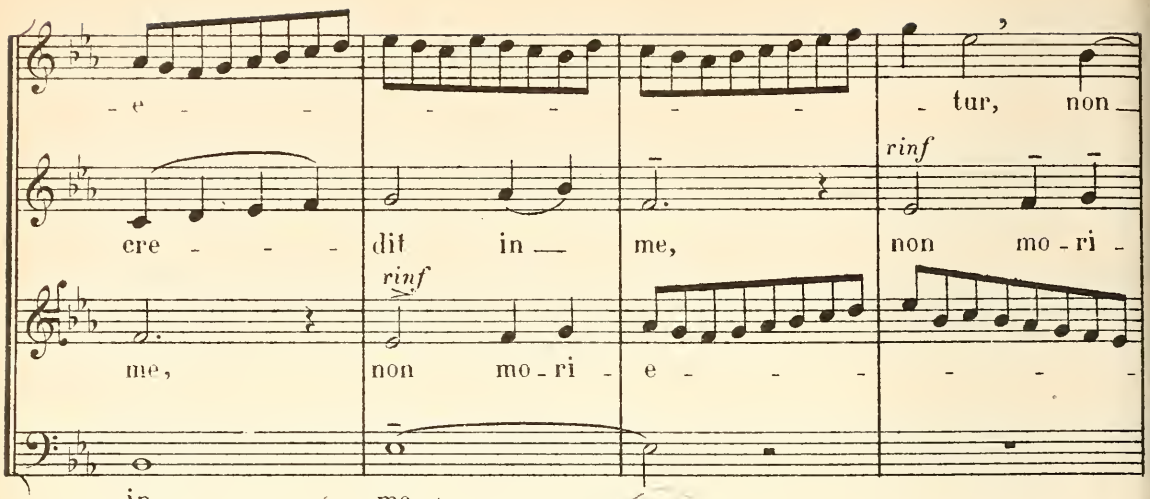
f marqué

- - - vit, et cre - - dit in me, non mo - ri -

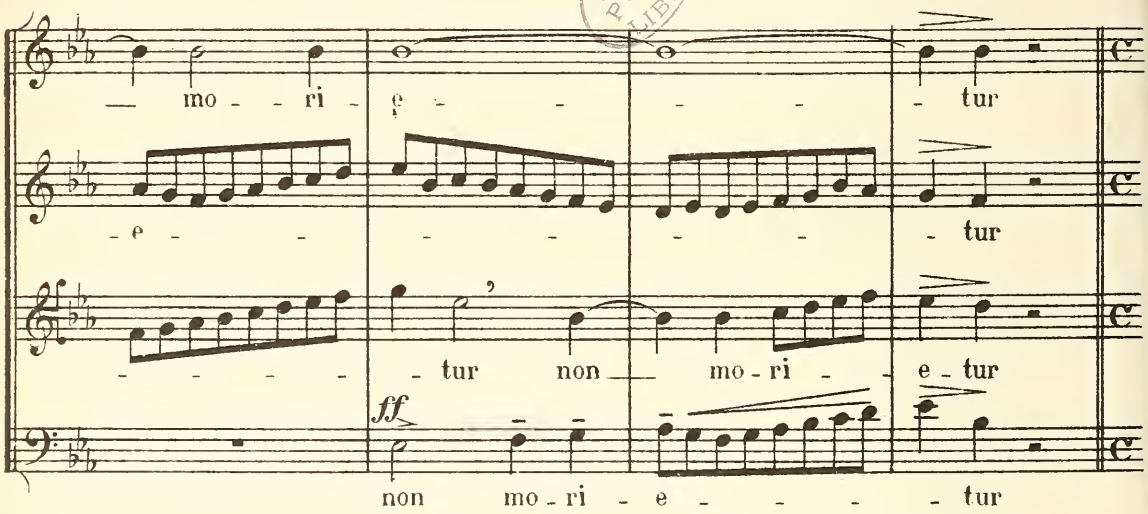
cre - dit in me, qui cre - dit in me, qui

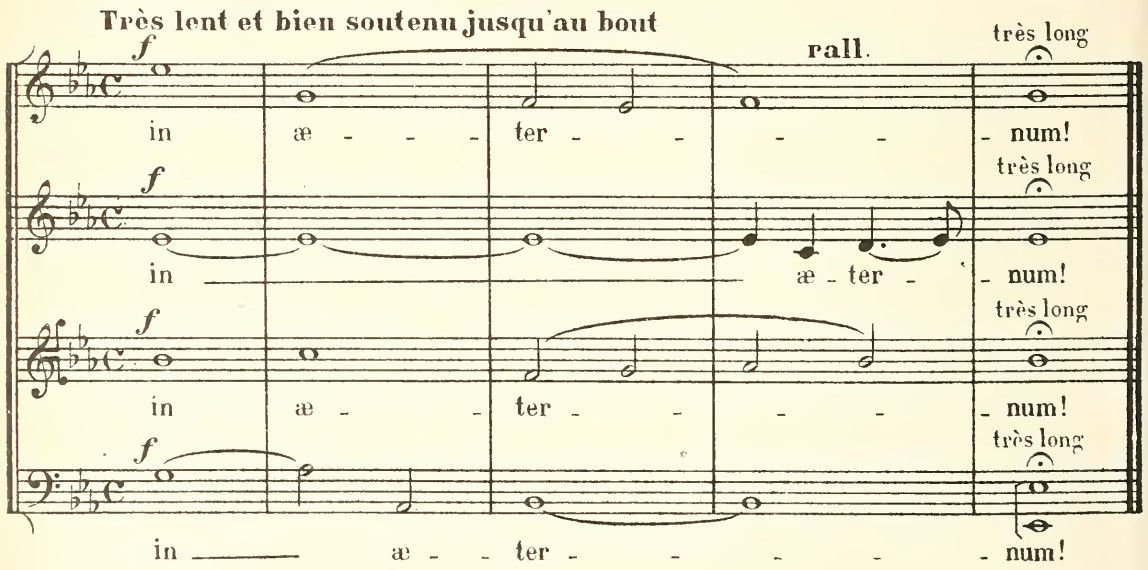
me, qui cre - - - - dit in

in me, qui cre - - - dit



BOSTON PUBLIC LIBRARY





A. Monsieur l'Abbé A. RENAULT

Maître de Chapelle de N.D. de Paris.

CANTATE DOMINO

À 4 VOIX MIXTES

ALBERT ALAIN

N° 70

Allegro mod^to

SOPRANO

ALTO

TÉNOR

BASSE

Can - tá - - - te Dó - - - mino

BOSTON PUBLIC LIBRARY

Can - tá - - - te

cán - - - - ti - cum no - - vum

Partition net: 1f 75 – Parties de Chœurs net: 0f 30

Répertoire moderne de la "*SCHOLA CANTORUM*" (Série vocale)

Tous droits réservés

f

Can - tá - - - - te. Dó - - -

Dó - - - - mi - no can - - -

f

Can - tá - - - te

can - - - tá - te Dó - mi - no

- - mi - no om - - - - - - nis ter - - -

- tá - - te om - - - - - - nis ter -

Dó - mi - no om - - - - - - nis ter - - -

BOSTON PUBLIC LIBRARY

- ra can - tá - te Dó - mino et be - ne - di - ci - te nó - - -

- ra cantá - te Dó - mino et be - ne - di - ci - te no -

- ra can - tá - te Dó - mino et be - ne - di - ci - te nó - -

can - tá - te Dó - - mi - no et be - ne - di - ci - te nó - - -

- - - - - - mi - ni e - jus Af -

- - - - - - mi - ni e - jus

- - mi - ni e - - - - - - jus

- - - - - - mi - ni e - - - jus

- fér - te Dó - mi - no pá - tri - æ gén - - - ti - um af -

f Af - fér - te Dó - mi - no pá - tri - æ gén - ti - um

f Af - fér - te Dó - mi - no pá - tri - æ gén - ti - um

f Af - fér - te Dó - mi - no pá - tri - æ gén - ti - um

BOSTON PUBLIC LIBRARY

allargando **a Tempo**

- fér - te Dó - mi - no gló - riam et honó - rem 2

af - fér - te Dó - mi - no ho - nó - rem

af - fér - te Dó - mi - no ho - nó - rem 2

af - fér - te Dó - mi - no ho - nó - rem

f *ff*

Com- mo - ve-á - - tur a fá - ci - e e - jus u -

f *ff*

Com- mo - ve-á - - tur a fá - ci - e e - jus u -

f *ff*

Com- mo - ve-á - - tur a fá - - ci - e e - - - jus u -

f *ff*

Com- mo - ve-á - - tur a fá - - ci - e e - jus u -

mf

- - nivér-sa ter - ra 1 Di - ci - te in gén-ti - bus qui-a re -

mf

- - ni-vér-sa ter - ra Di - ci - te in gén-ti - bus qui-a re -

mf

- - ni-vér-sa ter - ra 1 Di - ci - te in génti - bus qui-a re -

mf

- ni-vér-sa ter - ra Di - ci - te in génti - bus qui-a re -

BOSTON PUBLIC LIBRARY

f poco

- gná - vit 1 É - te - nim cor - ré - - xit or - bem ter -

f

- gná - vit É - te - nim cor - ré - - xit or - bem ter -

f

- gná - vit 1 É - te - nim cor - ré - - xit or - bem ter -

f

- gná - vit É - te - nim cor - ré - - xit or - bem ter -

allargando — a Tempo

-ra qui non commo-vé-bitur Læ - - - tén-tur cœ-li

-ra qui non commo-vé-bitur Læ - - - tén-tur cœ-li et

-ra qui non commo-vé-bi tur

-ra qui non commo-vé-bitur

et ex-úl-tet ter-ra com-mo-ve-á-tur ma-re

ex - - úl-tet ter-ra com-mo-ve-á-tur ma-re

et ple-ni túdo e - - - jus Gló-ri-a Pa-tri

et ple-ni túdo e - - - jus Gló-ri-a Pa-tri et Fi-li-

Gló-ri-a Pa-tri et Fi-li-o

Gló-ri-a Pa-

BOSTON PUBLIC LIBRARY

et Fili - o, et Spi-ri - tu-i san - cto

-o, et Spi - ri - tu - i san - cto

et Spi - ri - tu-i san - - - cto

-tri, et Fi-li - o, et Spi - ri - tu - - i san - cto

f

Si - cut e - rat in prin-ci - pio, et nunc et sem - per et

f

Si - cut in prin - cipi - o, et nuncet sem - per

f

Sicute - rat inprinci-pio, et nuncet sem - per

f

Sicute - rat inprinci-pio, et nuncet sem - per

allargando

in sæ - cu - la sæcu-ló - rum. A - - - - men. 3

in sæcu-la sæcu-ló - rum. A - - - men.

in sæcu-la sæcu-ló - rum. A - - - men. 3

in sæcu-la sæcu-ló - rum. A - - - men.

Dix-neuvième Année N° 4 Avril 1913

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue avec Supplément et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. **10** fr.
Union Postale (autres pays). **11** fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (Ve)
14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Supplément ni Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves. **6** fr.
Union Postale. **7** fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

L'« Adeste fideles ». . . . . A. Gastoué.
Nouvelles musicales.
César Franck et son œuvre d'orgue (à suivre). . . . . Abbé W. Kurthen.
Chronique des Concerts. . . . . . E. Borrel.
Petite correspondance.
Bibliographie.
Ouvrages divers : Les Revues; articles à signaler. . . . . La Rédaction.
Variétés : Les œuvres religieuses de Bach. . . . . X***

L' « Adeste fideles »

Ce cantique populaire, pour récent qu'il soit dans l'Église, et pour a-liturgique qu'il y reste, a cependant une histoire.

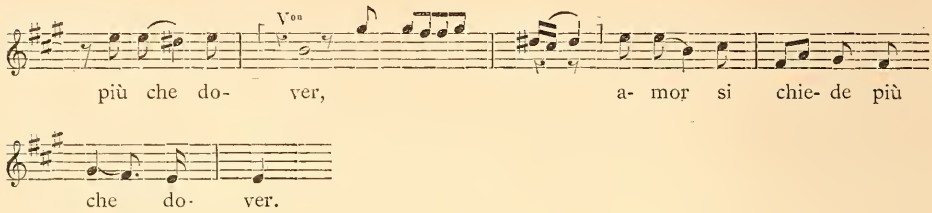
Bien certainement l'Angleterre est son pays d'origine ; aucun autre livre que les livres anglais ne contient ce chant, avant le XIXe siècle, et même le XIXe siècle assez avancé. Au contraire, les sources anglaises fournissent, sur ce point, des références notables et suffisantes. Ce sont : un manuscrit de Clongowes-Wood, en Irlande, de 1746, le plus ancien, et qui donne à la fois l'air et les paroles ; un autre, conservé à Stonyhurst College, daté de 1751 ; le *The evening office of the Church*, de 1760 ; *An essay on the Church Plain-chant*, de 1782, dans lequel le chant est imprimé pour la première fois. A part peut-être la copie de Clongowes-Wood, ces livres ont été écrits pour le culte *anglican*. Il en résulte que l'*Adeste* était, dès le second quart du XVIIIe siècle, habituellement usité en Angleterre.

La mélodie, que M. Jules Meunier, maître de chapelle de Sainte-

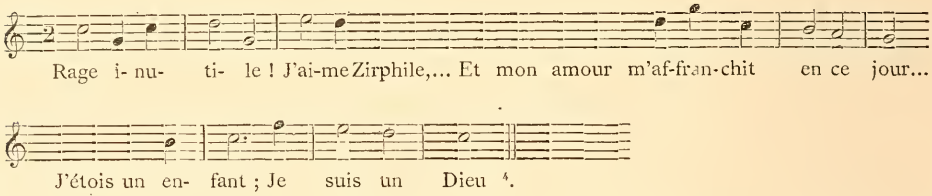
Clotilde à Paris, a récemment traitée d'intéressante façon, en forme de motet [1], est habituellement attribuée à John Reading.

Toutefois, il y eut deux (et même plusieurs) John Reading [2] : deux au moins entre lesquels on puisse hésiter : J. Reading, mort en 1720, organiste de Chichester, et J. Reading, 1677-1764 (et non pas 1766, comme dit Fétis), dont la carrière musicale fut très remplie, avec une apogée qui peut aller de 1720 à 1742 environ. Cette attribution reste toujours la plus vraisemblable [3].

Mais on a aussi attribué l'air de l'*Adeste* à Haendel lui-même. Au moins, existe-t-il des rapprochements entre des passages de l'*Adeste* et un fragment de l'air *Pensa ad Amare*, dans son opéra *Ottone*, qui est de 1723 :

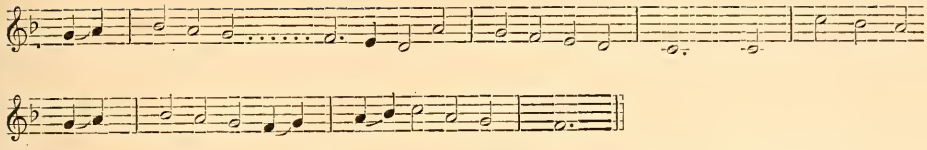


D'un autre côté une source française, l'une des recensions de l'opéra-comique de Favart, *Acajou*, joué en 1744, donne à l'air *Rage inutile* un « vaudeville » mentionné sous le nom d'*Air anglois* (ce qui est bien caractéristique) ; il est inutile de retracer les profondeurs moins nobles où la proximité des théâtres de la Foire Saint-Laurent entraîna cet air, mais plusieurs passages s'en retrouvent presque textuellement dans l'air populaire de l'*Adeste :*



Enfin, à côté de cet *air anglois* de la pièce de Favart, on pourrait retrouver, dans des cantiques anglais de la même époque, des tournures mélodiques analogues. Une vieille *carol* (chant populaire pour Noël), dont la mélodie a été utilisée par l'auteur anonyme des *Hymns for the Year*, publiés en 1867, et qu'on trouvera dans le récent *Westminster Hymnal*, n° 153, présente divers points de contact avec l'*Adeste* :

1. *Répertoire moderne de la Schola*, n° 133.
2. Sur les Reading, voyez le *Dictionnary* de Grove et le *Quellen-Lexicon* d'Eitner.
3. Attribution admise par notre maître Guilmant : voir ses pièces sur les Noëls.
4. L'exemplaire de cette pièce qui est à la Bibliothèque Nationale, Y. Th. 105, n'a pas la musique, ni les mêmes paroles que le couplet cité ici. La musique, avec le texte modifié, se trouve à la Bibliothèque du Conservatoire, mais le transfert et le classement nouveau de cette bibliothèque m'ont empêché de m'y référer. Je la reproduis d'après l'étude d'Arkwright, citée plus loin.



N'oublions pas que, comme l'*Adeste*, ce fragment appartient à un air de Noël.

*
* *

Le dédale où se sont égarés les chercheurs qui s'occupèrent de l'*Adeste* vient surtout des paroles de cette pièce, auxquelles ils ne prêtaient pas une attention suffisante. Or, il y a *deux textes* de ce cantique.

Les deux textes débutent par la même strophe ; la plupart des livres d'origine anglaise, et ceux qui, depuis trois quarts de siècle, servent aux diocèses de l'Ouest de la France, donnent uniquement les strophes commençant par : 1° *Adeste* ; 2° *Deum de Deo* ; 3° *Cantet nunc* ; 4° *Ergo qui natus*. Ces strophes sont irrégulièrement rythmées ; elles ne s'appliquent à la mélodie qu'au moyen d'un « coup de pouce » favorable. D'ailleurs, il semble que le procédé soit visible dès la première strophe, où le souci peut-être d'adaptation des paroles à une mélodie préexistante (?) semble avoir causé la répétition du mot *venite*, *venite in Bethleem*, et du triple *venite adoremus ;* cela paraît plus encore au mot *Adeste*, débutant par une anacrouse, les autres strophes commençant par un accent. (On ne saurait cependant, en dépit de certaines ressemblances, supposer que cette mélodie ait été l' « air anglois » employé pour *Rage inutile*, ou l'un des autres donnés plus haut : le reste de ces chants et la coupe des vers sont trop différents pour cela.)

D'où provient ce texte ?

Le chanoine musicologue Stéphen Morelot, qui s'était depuis longtemps occupé de l'*Adeste* (mais au point de vue musical seulement), l'ayant trouvé dans un recueil anglais sous le nom de *Portugese hymn* (dans les collections Novello), crut « pouvoir émettre la supposition » qu'il avait été « composé pour la chapelle de la légation portugaise de Londres, qui jouissait, au regard de la musique, d'une certaine réputation, et qui, comme les autres chapelles d'ambassade, était fréquentée par les catholiques anglais, avant que l'acte d'émancipation leur rendît la liberté d'ouvrir des chapelles à leur usage » [1]. De fait, il paraît que John Reading, plus haut commémoré, fut effectivement l'organiste de cette chapelle, vers 1726 (?) [2]. Si la déduction est vraie, les paroles originales de l'*Adeste* auraient été (?) écrites par un desservant de ladite chapelle. Mais leur présence, dès 1751 au moins, dans un recueil *anglican*, laisse toujours planer une incertitude sur les tout premiers débuts de l'*Adeste*.

1. *Musica sacra* de Toulouse, 1898, n° 4, p. 38-39.
2. Et non pas 1626, comme l'a écrit fautivement J. Grison, organiste de la cathédrale de Reims, en publiant une « fantaisie » sur l'*Adeste*.

Quoiqu'il en soit, le texte en question, l'original, est d'un mètre irrégulier.

Mais ici, va intervenir, curieusement, un épisode de la Révolution française qui causera et la diffusion de l'*Adeste* sur le continent et sa transformation.

Entre 1791 et 1798, un bon nombre de prêtres français, qui n'avaient à opter qu'entre l'exil et la mort (et parmi lesquels se trouvait un de mes arrière-grands-oncles maternels, le chanoine Duclos, jusqu'alors principal du Collège d'Évreux), trouvèrent un refuge à Londres.

L'un d'eux, l'abbé Borderies, était fin lettré et bon versificateur : nombre de cantiques français, toujours chantés, qu'il mit en usage depuis le rétablissement du culte, après le 18 brumaire surtout, sont de lui, et décèlent parfois un vrai poète. Le choix de ses « airs connus » est loin d'être toujours heureux : les paroles, toutefois, sont sonores et convenablement rythmées [1].

Sans doute l'abbé Borderies (qui devait mourir évêque de Versailles en 1832) fut-il frappé de la faible prosodie de l'*Adeste* original ? Ce fut lui, — nous en avons pour certain le témoignage de Mgr Dupanloup, son disciple [2] — qui écrivit alors les autres strophes, si bien frappées, *En, grege*, *Aeterni*, *Pro nobis*, qu'il popularisa à Paris, et qui, de là, se répandirent dans le reste de la France et en quelques autres pays.

Un ancien curé de Saint-Louis-d'Antin, à Paris, chanoine de la basilique de Saint-Denys sous le second Empire, l'abbé Martin de Noirlieu, se rappelait fort bien, dit un biographe [3], avoir vu « inaugurer » l'usage de l'*Adeste fideles* dans les églises parisiennes, « où il avait été rapporté d'Angleterre par des prêtres émigrés en cette contrée pendant la Révolution, et qui l'avaient entendu chanter dans les églises catholiques de Londres. »

*
* *

Au cours du XIXe siècle, en Angleterre principalement, le texte original et celui de l'abbé Borderies se sont mêlés. Et, fait curieux, tandis que les catholiques anglais en sont restés au premier de ces textes, les anglicans ont adopté et ce texte primitif et les additions dues aux strophes composées par le prêtre français.

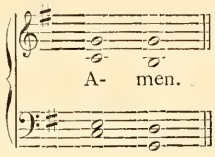
Il existe, de l'*Adeste*, une version anglaise très populaire, écrite par le chanoine F. Oakeley (1802-1880) et chantée, sur l'air traditionnel, aussi bien par les catholiques que par les autres : [*O*] *come*, *all ye faithful*. Cette version correspond aux quatre strophes originales, mais on

1. Il est l'auteur du cantique, fameux encore il y a une trentaine d'années : *Célébrons ce grand jour*, d'après le *O Richard, ô mon roi*, de Grétry ; le refrain *Chantons sous cette voûte antique* vise la Sainte-Chapelle, où le Directoire lui avait permis de célébrer la première « première communion » qu'on eût vue depuis la Terreur. (Note du *Manuel des catéchismes* de l'abbé Dupanloup.)

2. Même ouvrage.

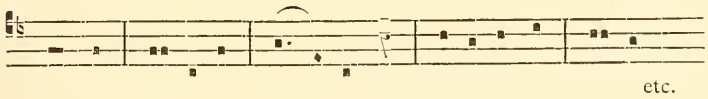
3. St. Morelot, *Musica sacra*.

en a une version amplifiée, où, à l'œuvre d'Oakeley, on a joint des strophes écrites par W. T. Brooke et quelques autres, et qui correspondent aux paroles de Borderies. Cette version amplifiée figure, en particulier, dans l'hymnaire anglican d'Oxford, publié en 1906 (n° 614), comme *Processional hymn*, pour la deuxième procession du jour de Noël ; la dernière strophe, la doxologie, *Yea, Lord* (*Ergo qui natus*) sert pour l'entrée au chœur, et est close par l'*Amen* :



Elle est suivie du ℣. *Blessed is he hath* avec le ℟. *God is the Lord...*, auxquels le célébrant ajoute la « collecte » de la Vierge, « for Lady day ».

Je passerai sur les déguisements en chant grégorien qu'on a fait subir en France à l'*Adeste* depuis le milieu du XIXe siècle ; j'aime mieux sa transcription singulière donnée par les livres de Paris du temps de Mgr de Quélen, temps auquel se rapporte le souvenir de l'abbé Martin de Noirlieu plus haut cité. Voici le début :



On ne saurait plus naïvement avouer que cette mélodie, bien que notée en plain-chant, appartient à la musique mesurée.

Il y a une vingtaine d'années, Mgr Al. Grospellier, alors professeur chez les Chanoines réguliers de Saint-Antoine, eut l'idée, frappé du caractère des paroles, de les appliquer à une mélodie du psaume « invitatoire » *Venite exsultemus* pour Noël, sorti de l'usage, et qu'il avait trouvée dans un antiphonaire plénier de sa congrégation, datant du XIVe siècle. A la vérité, la mélodie s'en retrouve en d'autres manuscrits, et elle peut être du XIIe siècle. L'adaptation, heureuse [1], eut beaucoup de succès ; elle a fait son chemin à côté de la vieille mélodie anglaise. L'une et l'autre ont d'ailleurs leur charme [2].

*
* *

Je résumerai ainsi les données de cette étude en ajoutant des réfé-

1. Editée par la *Revue du chant grégorien*.
2. On les trouvera toutes deux, avec toutes les strophes, dans l'*Ordinaire des Saluts*, Paris, 1911.

rences qui peuvent être utiles aux chercheurs, les autres étant inutiles, ou faisant double emploi :

a) *Adeste fideles* | 2. *Deum de Deo*, mètre irrégulier, 4 strophes, cantique anglais, ms. de 1746 ; mél. de John Reading (?).

b) *Adeste fideles* | 2. *En, grege*. Strophes additionnelles de l'abbé Borderies, c. 1791-1798 ; Dupanloup, *Manuel des catéchismes ;* Kent, in *Month*, C, vi, 434 [1] ; S.[téphen] M.[orelot], in *Musica sacra* (Toulouse), xx, 38-39 ; *The English hymnal*, Oxford, 1906, nos 23 et 614 ; Cowan and Love, *The Music of the Church Hymnary ;* Arkwright, in *The Musical Antiquary*, apr. 1910, 188-189 ; *Ordinaire des Saluts*, Paris, 1911, nos 79 et 87 ; *The Westminster hymnal*, 1912, nos 5 et 251 ; *The Musical Times*, aug. 1912, p. 518.

Amédée Gastoué.

1. Je dois connaissance de cette référence à M. le chanoine Ul. Chevalier, membre de l'Institut, à qui je suis heureux d'adresser ici l'expression de ma reconnaissance.

Nouvelles musicales

FRANCE

Paris. — *Le IXe Congrès diocésain* a tenu ses séances les 17, 18, 19 et 21 février sous la présidence de S. E. le cardinal archevêque de Paris. Le sujet général était : La Paroisse, envisagée d'un point de vue particulier : Comment les fidèles doivent aimer leur paroisse, s'intéresser à ses œuvres, concourir à sa prospérité, etc.

Parmi les sujets, tous de brûlante actualité, qui y ont été traités, il nous a été doux de constater que la question de la musique à l'église n'avait pas été omise ; car dès la première journée, M. le chanoine Peuportier, curé de Saint-Roch, terminait son rapport sur les *Offices et exercices* paroissiaux en insistant sur la nécessité qu'il y a pour les fidèles de participer d'une manière active aux offices en prenant part aux chants de la grand'messe, des vêpres, etc.

Une discussion fort intéressante suivit, à laquelle prirent part plusieurs membres du Congrès, d'où il ressortit que, pour obtenir une participation effective des fidèles aux offices, il fallait apprendre aux enfants, dès le catéchisme, le *chant des psaumes* et des principaux *chants liturgiques* et ne pas donner, dans les cérémonies religieuses, la part principale à l'exécution, par les maîtrises, de morceaux compliqués.

Il est bon de remarquer que c'est la première fois que ce sujet est traité en Congrès diocésain. Espérons qu'il en résultera d'utiles et saines conséquences et qu'on ne se contentera plus, aux messes et aux réunions de catéchisme, de faire ressasser aux enfants les sempiternels et souvent trop insipides cantiques traditionnels.

= La *Schola de Saint-Louis*, dont nos lecteurs ont appris la glorieuse naissance dans notre précédent numéro, se propose de donner de courtes auditions le dimanche soir, pendant et après les vêpres, en l'église Saint-Louis-d'Antin, où elle fera entendre les chefs-d'œuvre anciens et modernes de musique chorale religieuse, cette forme d'art dont beaucoup se défient, même d'excellents musiciens, qui devraient y trouver pourtant les plus nobles joies, puisqu'elle charme sans lasser et élève l'âme en lui apprenant une façon de prier qui n'est pas la moins éloquente. « Accoutumés à entendre dans les grands concerts un choix limité d'œuvres religieuses modernes, que bien peu de chose, parfois, distingue de la musique profane, et mal préparés à goûter un art plus austère, peut-être ces auditeurs ont-ils été découragés par un premier contact trop brutal avec telle œuvre un peu compassée des plus anciens maîtres, et ils en ont gardé cette impression d'effroi qu'une initiation prudente leur eût épargnée. » C'est à cette initiation délicate et généreuse que s'est voué notre ami M. M. de Ranse, aidé par le distingué organiste de la paroisse, M. J. Boulnois. Déjà dans deux splendides exécutions, en janvier, un chœur très bien stylé de cinquante exécutants a fait entendre des motets de Palestrina, Vittoria, Nanini, etc., exécutés avec un enthousiasme fervent, et alternant avec des œuvres d'orgue de J.-S. Bach, L. Vierne, C. Franck, Widor et A. Guilmant. Ne doutons pas que cette belle initiative ne trouve assez d'admirateurs pour lui donner l'appui moral et matériel dont elle a besoin pour aboutir. Nous lui souhaitons tout le succès qu'elle mérite.

= Les *Amis des Cathédrales*, sous l'habile direction de M. Letocart, ont donné, le 5 mars, une audition de musique spirituelle avec le concours de MM. Tournemire, L. Dussenhofer, R. Imandt, G. Desmonts et de leurs chanteurs. Au programme, des *Chorals* de J.-S. Bach, de J.-L. Krebs ; une *Toccata* de D. Buxtehude ; des *Cantiques* de C. Goudimel, O. de Lassus, G. Costeley, J. Mauduit ; un *Trio* de A. Caldara, des *Noëls*, redemandés, et, pour finir, le splendide *Psaume CL* de C. Franck.

= *Le Salon des musiciens français* a donné le 11 mars sa huitième audition dans la Salle des Concerts du Conservatoire. On y a remarqué, à côté d'un *Trio* de M. Ch. Tournemire et d'une *Sonate* pour piano de Th. Dubois, exécutée par M. Risler, de très intéressantes mélodies de S.-R. Lesur, P.-S. Hérard, H. Lutz. Le concert se termina par l'exécution magistrale d'un grand chœur à 5 voix mixtes, *Deus Israel*, de M. A. Gastoué. Les exécutants et l'auteur qui lui-même, tenait le grand orgue, ont obtenu le plus vif succès.

Charenton. — La paroisse de Saint-Pierre de Charenton vient, il y a un mois, à son tour de poser sa fleur de renouveau liturgique, sur l'autel. Le jour de la Chande leur une *Journée liturgique* y fut célébrée avec un concours sympathique du clergé de la paroisse et des paroissiens. Elle eut, bien mérités, les encouragements du plus compétent des liturgistes, Dom Lucien David, élève de Dom Pothier lui-même. Après les offices, sa conférence familière et d'une simplicité toute bénédictine, fut un enseignement délicieux et vivant, car il nous chanta, dans la méthode pure, plusieurs introïts et antiennes, pour montrer, à la fois, comment il faut faire et comment il ne faut pas faire... et il y réussit.

Grâces soient rendues au curé et aux jeunes vicaires de Charenton, et que l'exemple se répande partout, à Paris et dans ses faubourgs !

Jacques Hermann.

Brest. — *La Société Palestrina*, que dirige avec tant de compétence et de dévouement M. l'abbé Le Berre, a donné, le vendredi 21 février, une très intéressante audition devant une salle comble. Le public averti qui composait l'auditoire a chaleureusement témoigné, à plusieurs reprises, de sa satisfaction et de l'estime dans laquelle il tient le louable effort de M. Le Berre et de ses assidus collaborateurs [1].

Le programme comprenait : les *Lamentations de Jephté*, de Carissimi, œuvre que les Chanteurs de Saint-Gervais ont rendue populaire ; le *Concerto en ré mineur* pour 2 violons et orchestre, de Bach, dont l'exécution a été magistrale ; deux petits chœurs à 2 voix égales de C. Franck : *La Vierge à la crèche* et l'*Ange gardien*, chantés par les enfants de la maîtrise d'une façon délicieuse ; la *Suite en ré* (dans le style ancien) de V. d'Indy, dont les cinq numéros : prélude, entrée, sarabande, menuet et ronde française, ont été rendus par un orchestre d'amateurs avec une rare compréhension du rôle de chacun ; le *Reniement de saint Pierre*, de Charpentier, dont le finale a été empoignant, et, pour terminer, la *Cantate* n° 61 de Bach : « Oh ! viens, Jésus, notre Sauveur ! »

La Société Palestrina, après des débuts difficiles, au milieu d'une indifférence presque générale, s'est enfin imposée, tant par le talent de ses sociétaires, dont plusieurs possèdent un métier qui n'est déjà plus de l'amateurisme, que par le choix de ses programmes. Certes, j'ai trop le souci de la sincérité pour taire certaines petites défaillances, certains éclats dans les parties élevées qui montrent l'utilité du

1. C'est le septième grand concert que donne cette société, qui nous a déjà fait entendre des extraits d'*Iphigénie*, de Gluck ; des *Béatitudes* de Franck ; des *Messes* de Palestrina ; tout le cinquième acte d'*Armide* ; des extraits d'*Alceste* ; *Sainte Marie-Magdeleine* de V. d'Indy ; les *Répons* aux matines du jeudi saint de Palestrina ; de nombreux petits chœurs, à 4 voix mixtes, de Lassus et de Costelley ; des fragments de *Judas Machabée*, de Hændel ; la *Cantate* n° 140 (Lève-toi, ma voix t'appelle), de Bach et, dans son intégralité, le *Requiem* de Mozart.

travail individuel des voix, certains flottements, d'ailleurs passagers. Mais où donc trouver une exécution où il n'y aurait réellement rien à critiquer ?

Et je ne sais lequel il faut le plus louer : de l'effort constant des choristes et de l'orchestre, ou de la ténacité fondée sur la conviction de son directeur, qui, après avoir, dans le chœur, su rétablir dans sa pureté primitive le chant grégorien et la musique « d'esprit religieux », est parvenu à intéresser le public à un art qu'il ignorait, à faire monter, avouons-le, l'étiage de son jugement esthétique.

Léon Pradère-Niquet.

Lyon. — En l'église Notre-Dame des Anges a eu lieu, le dimanche 12 janvier, l'Inauguration solennelle des orgues, de la maison Merklin (Gutschenritter, successeur), sous la présidence de Mgr Lavallée, recteur des Facultés catholiques de Lyon, avec le gracieux concours de M. Daniel Fleuret, organiste de la Rédemption, de M. l'abbé Louis Joubert, organiste de Notre-Dame de Fouvrières, et des Petits Chanteurs de Marie, Maîtrise de la paroisse, sous la direction de M. Ch. Liger, organiste et maître de chapelle.

Voici le magnifique programme qui a été exécuté après la bénédiction des orgues et l'allocution par Mgr le Recteur :

Concert spirituel. — Abbé Brun : *O Vierge très belle*, cantilène ; J.-S. Bach : *Dans cette pauvre étable*, à 4 voix (Cantate : *Uns ist ein Kind geboren*) ; Ch.-M. Widor : *Allegro* et *Variations* (Cinquième Symphonie) ; Thiele : *Air varié en* la *bémol* ; Wilberger : *Tui sunt cœli*, à 3 voix ; A. Marty : *Pastorale* ; C. Franck : *Cantabile*.

Salut. — *Ubi caritas*, cantilène grégorienne ; *O Gloriosa Virginum*, à 2 voix, de F. de La Tombelle ; *Cantilène à sainte Cécile*, trope grégorienne du xve siècle ; *Oremus pro Pontifice*, à 4 voix, de J. Meunier ; *Tantum ergo*, à 4 voix, de J.-S. Bach ; *Psaume CL*, à 4 voix, de C. Frank, et, à la sortie, le *Finale de la Première Symphonie sur un thème grégorien*, de Daniel Fleuret.

Nantes. — Nous apprenons avec une vive satisfaction que les *Chanteurs de Notre-Dame* ont repris leurs séances dominicales sous la direction de M. Barbevel, maître de chapelle à Notre-Dame de Bon-Port, à la place de notre ami M. d'Argœuves, qui a donné sa démission. Voici le beau programme exécuté le 2 février : *Alma Redemptoris*, de Palestrina ; *Ave, verum corpus*, de La Tombelle ; *O Domine, Jesu Christe*, de Palestrina.

D'autre part, le groupe *A Cappella*, continuant la tournée de propagande qu'il a entreprise pour la diffusion de la bonne musique religieuse, a chanté dans l'église de la Madeleine, de Nantes, le dimanche 9 février, pour la plus grande édification des fidèles.

Voilà de généreux et réconfortants exemples. Pourquoi faut-il que dans une église voisine, de la même ville, on entende un violon exécuter, pendant une messe de mariage, *le Déluge* de Saint-Saëns (!) et le... *Clair de lune* de Thomé (!!?).

Saint-Lô. — M. Pierre Levatois, organiste de Notre-Dame, s'est donné pour tâche, lui aussi, de propager la haute musique dans les offices religieux. Grâce à son zèle, les fidèles de cette paroisse ont déjà entendu une sélection intéressante d'œuvres de Palestrina, Vittoria, Clérambault, J.-S. Bach, C. Franck, etc. Toutes nos félicitations pour ces très louables efforts.

Reims. — A la messe annuelle de la Croix-Rouge, qui a été célébrée en l'Église cathédrale, le dimanche 2 mars, et présidée par S. E. le cardinal Luçon, la maîtrise de Notre-Dame, sous l'habile direction de notre distingué collègue M. l'abbé Tinot, a exécuté de façon parfaite le beau programme suivant :

Kyrie, à 3 voix égales, de Lotti ; *Domine, non secundum*, à 3 voix mixtes, de C. Franck ; *Pie Jesu*, à 2 voix égales, de l'abbé Perruchot ; *Hosannah in excelsis*, à 4 voix mixtes, de C. Gounod ; *De profundis*, modulations à 4 voix mixtes, *a cappella*, de G. M. Nanini.

*

La *Schola de Reims* coopérait à cette belle cérémonie et le grand orgue était tenu par M. l'abbé Duval. Toutes nos félicitations.

Scandales ! — Comme suite à notre information parue en janvier dernier, un de nos lecteurs nous adresse les programmes de messes en musique exécutées dans deux églises angevines en novembre 1912 :

1. L'harmonie de X... fêtera la Sainte-Cécile cette année le dimanche 17 novembre. Elle exécutera à l'église pendant la messe le programme suivant : *Grande fantaisie sur « Hérodiade. »* (J. Massenet). — *Polonaise de concert* (P. Vidal). — *Ouverture de « Lugdunum »* (G. Allier). — *Noir et Vert*, allegro militaire (P. Sorin).

2. *Fête de la Sainte-Cécile.* — Programme des morceaux qui seront exécutés en son honneur le dimanche 17 novembre 1912, à la grand'messe de 10 heures, en l'église de *Z....* 1. *Nelly*, grande marche triomphale (Benoît). — 2. *Chants du soir* (Furgeot). 3. *Les chérubins* (Martin). — 4. *Paris-Bruxelles* (Turine).

Voyons, Messieurs les directeurs de fanfares, ce n'est pas même l'esprit religieux qu'on vous demande, mais le plus élémentaire sentiment des convenances ! Aussi bien, que doit-on penser du laisser-faire de MM. les curés en ces occasions ?

BELGIQUE

La Semaine liturgique de l'abbaye de Maredsous.

Il est tard, bien tard, pour évoquer devant les lecteurs de la *Tribune* une attachante semaine des dernières vacances, dans la voisine Belgique. On sait que l'abbaye bénédictine de Maredsous, posée au seuil des Ardennes belges et françaises, voit chaque année augmenter le nombre des touristes, et même des séjournants. Si hospitaliers soient-ils, les Bénédictins pourraient s'émouvoir de la « vogue » de la vallée de la Molignée, si le zèle apostolique n'en profitait aussitôt. Ils ne se contentent pas d'offrir au voyageur l'harmonieuse symphonie du paysage, de l'air fort et léger, des lignes pures du monastère, de la douceur des chants grégoriens, de la paix austère et souriante des jardins ; ils veulent donner aussi l'hospitalité spirituelle et intellectuelle et laisser aller le « passant » avec la joie que donne une découverte. Cet été, beaucoup sont allés découvrir, à l'abbaye de Maredsous, un aliment substantiel du catholicisme : simplement, *la Liturgie catholique.*

Parti de la réforme du chant grégorien, dû il y a quelques années aux Bénédictins de Solesmes, le mouvement liturgique s'approche maintenant, en ses manifestations diverses, vers l'intégralité de sa réalisation. L'élan donné sur la colline vaticane pour la restauration de la musique sacrée devait, sous peine de discordance, se répandre dans les autres formes essentielles du culte.

La Belgique par les abbayes de Saint-Benoît de Maredsous, du Mont-César de Louvain, entra rapidement dans l'action. Les Bénédictins continuaient leur mission séculaire. Divers congrès liturgiques français et flamands eurent déjà lieu, et avec un important succès. Cette année, « la Semaine liturgique de Maredsous » venait à l'heure psychologique, pour parler la langue à la mode. Durant quelques jours, de la paisible sérénité du monastère, surgit un foyer d'enthousiasme dont on ne peut dire s'il s'allumait plutôt sur l'estrade des conférenciers que dans la salle des auditeurs.

Ce mois-ci, un majestueux volume [1], réunissant l'intégralité de toutes les conférences entendues durant ces journées, froides au dehors et réchauffantes au dedans, vient d'apparaître, édité par les soins de l'abbaye : *La Semaine liturgique de Maredsous*, 19-24 août 1913. Si jamais lecture fut utile à ceux qui désirent unir dans leur vie chrétienne le fond et la forme, la lettre et l'esprit, l'esprit et le cœur, la science et l'art, c'est ce livre-ci.

1. Nous en avons annoncé l'apparition dans notre numéro de janvier.

La série des leçons et des conférences que les heureux auditeurs entendirent exprime assez le but de ces enseignements. Nous ne pouvons, hélas ! les résumer, mais il sera sans doute intéressant de connaître les sujets des leçons et les noms des conférenciers ; on saisira ainsi la parfaite homogénéité de ce travail.

S'il est un livre qui soit consolant et renferme plus de promesses et d'espérances, pour ceux si nombreux, — en France peut-être plus que partout ailleurs, et pour cause, — qui s'affligèrent et désespérèrent un instant du christianisme au milieu du désordre anarchique où s'enlisaient les impressions des fidèles et les sentiments des plus croyants, c'est ce livre. Après Huysmans, il n'y a plus rien à ajouter pour fustiger les laideurs néo-païennes, les stupidités du faux pré-raphaélisme, l'individualisme de pratiques vénales, le senualisme pseudo-religieux et les dévotionnettes morbides.

Oui, c'est encore et réellement ce volume, où sont réunis les lois de la santé spirituelle, les aliments substantiels, les méthodes profondes et les révélations lumineuses de l'organisation de tout ce qui fait le rouage magnifique de l'esprit de l'Église. La renaissance catholique et spiritualiste à laquelle nous assistons enfin se fera, cela est aujourd'hui certain, par la voie de la purification de l'Idée et de la Forme à la fois.

L'harmonie des symboles avec les dogmes ; l'harmonie des hommages avec les sentiments intérieurs, telle est la liturgie de l'Église dans sa prière, dans sa hiérarchie, dans son langage et dans son chant, dans toutes les manifestations par lesquelles elle exprime l'adoration et l'amour et, à la fois, tous les sentiments de l'âme humaine. C'est à rendre à cette liturgie sa valeur, et à ses symboles toute leur efficacité que tend le mouvement spirituel qui surgit, qui allume tous les flambeaux, couvre toutes les palettes, et accorde toutes les orgues. Des plus humbles églises aux plus pompeuses cathédrales, le zèle des pasteurs se ranime. C'est pour que ce zèle joigne la science et la méthode à la bonne volonté que, sur la vallée de la Molignée, le patriarche des moines ouvrit toutes grandes les portes du beau monastère, et que moines, prêtres et laïques prirent part, chaque jour, à l'enseignement liturgique, et que, comme le samedi saint, au matin, j'entendis, aux portes de la belle église, tous les religieux chanter dans les modes grégoriens, le *Lumen Christi* !

Voici la Liste des conférences qui furent prononcées dans cette célèbre *Semaine liturgique* de Maredsous :

Révérendissime Père Abbé dom C. Marmon. — Le Symbolisme des deux Testaments.

D. Lambert Beauduin. — Les Notes de la Liturgie (2 conférences).

Dom Ryelandt. — Bréviaire et Méditation.

L'abbé Grégoire. — L'Enseignement de la religion.

M. le chanoine Calippe. — Les Psaumes dans la vie de l'Église et dans la vie chrétienne (2 conférences).

Révérendissime Père Abbé Dom Cabrol. — Les Stations romaines et les grandes Basiliques (2 conférences).

M. Godefroi Kurth. — La Liturgie et le Peuple.

Dom Anselme Deprez. — La Musique d'orgue et les Organistes. (Auditions d'orgue à l'église abbatiale, par Dom Anselme Deprez).

M. le chanoine Douterlingue. — L'Influence sociale de la liturgie.

M. l'abbé Brassart. — La Participation des fidèles à la vie liturgique.

M. l'abbé Tissier. — La Liturgie paroissiale comme sociologie religieuse et comme source de vie intérieure (2 conférences).

Dom E. Vandeur. — La Croix et l'Autel.

Dom Besse. — Du Particularisme dans la piété et le culte public.

Jacques Hermann.

ALLEMAGNE

On vient de découvrir récemment à la Bibliothèque de Copenhague une cantate solo de J.-S. Bach intitulée *Mein Herz schwimmt in Blut*, qui a été exécutée, pour la première fois, en Allemagne, en janvier dernier par le Tonkünstler-Orchester de Francfort. Cette œuvre, de grande envergure, dit-on, a fortement impressionné l'auditoire.

Une autre œuvre inédite du grand cantor aurait été rencontrée par M. A. Tirabassi parmi les manuscrits du fonds Fétis à la bibliothèque royale de Belgique. L'œuvre est intitulée : *Suite pour la Luth* (sic), *à Monsieur Schouster, par J.-S. Bach* ; elle offre quelque analogie avec la *Ve Suite pour violoncelle*, mais elle est plus travaillée et d'une plus grande beauté musicale. La composition en remonterait à 1720 ou 1722.

César Franck et son œuvre d'orgue

Dans une des principales revues allemandes de musique d'église, le *Gregorius Blatt*, un maître de chapelle de Cologne, M. W. Kurthen, a publié une remarquable étude sur le grand organiste que fut César Franck. Avec l'autorisation gracieuse de l'auteur et de l'éditeur, M. Schwann, de Düsseldorf, que nous sommes heureux d'en remercier ici, nous commençons aujourd'hui la publication de la traduction française de cette étude, qui certainement sera vivement goûtée de nos lecteurs.

Tandis que César Franck avec ses *Béatitudes*, sa sonate de violon, son quartette, sa symphonie et ses *Variations symphoniques*, tient maintenant dans les pays allemands une place bien méritée, son œuvre d'orgue est loin d'y être autant connue. On sait évidemment quel monumental ensemble elle forme ; mais, dans la pratique, elle est entièrement oubliée. Et cependant il fut le grand Maître, que presque toute la jeune génération française de compositeurs honore comme le Père d'une lignée artistique, et en qui elle reconnaît, dans la perfection de son œuvre instrumentale, une valeur impérissable. Oui, ses « Trois Chorals », que nul, les ayant entendus, ne songerait à discuter, sont au-dessus de toute la musique d'orgue française, fruits mûrs de tout l'art de Franck. Que nos organistes veuillent donc bien lui donner, à lui trop longtemps méconnu, un peu plus d'attention et d'amour : tel est le but de ces pages [1].

*
* *

César Franck était organiste d'église, et il l'était de tout cœur, s'acquittant de son office avec un amour et une abnégation dont un sentiment profondément religieux et sa grande foi étaient la source. On ne saurait citer de lui aucune injustice, comme de Jésus dont il chante la Béatitude, sans rien de commun, toutefois, avec le personnage romanesque et nuageux que Renan imagina sous un titre ana-

1. Ici, M. Kurthen a placé toute une partie bio-bibliographique que nous ne croyons pas devoir reproduire, nos lecteurs étant suffisamment au courant de la vie et des œuvres de Franck. Les sources de l'auteur ont été le livre de Vincent d'Indy, l'étude du Dr Eugène Schmitz sur « César Franck et la nouvelle musique française » publiée dans *Hochland* (VIII, 1), le livre de Romain Rolland, *Paris als Musikstadt* et la notice historique d'Alfred Bruneau sur la musique française, dans la traduction allemande de la collection *Die Musik*, publiée par M. Rich. Strauss.

logue. D'Indy raconte combien édifiante pour les élèves était la conduite du maître quand, interrompant, à l'approche de la Consécration, une improvisation commencée, il descendait de son banc d'orgue, pour aller s'agenouiller dans un coin de la tribune, apportant au Dieu caché dans l'Eucharistie l'offrande de son adoration. César Franck déployait aussi avec ardeur, dans la composition de la musique d'église, une activité en rapport avec les nécessités de son poste. C'est en effet au temps où la paroisse de Sainte-Clotilde était assez peu fortunée, et ne disposait pas d'un grand répertoire, qu'il lui arriva, tout comme à un Palestrina ou à un Bach, de mettre lui-même sa plume à contribution à l'occasion des grandes fêtes. Ainsi écrivit-il ses différents motets, offertoires et une messe à trois voix (sop., t., b., disposition la plus fréquente des chœurs d'église en France), avec accompagnement d'orgue, de basse, de violoncelle et de contrebasse. Malheureusement Franck borna là ses compositions de musique d'église, pour ne pas nuire à ses autres travaux. Elles ne renferment d'ailleurs rien qui ne soit connu. Les anciens classiques de la pure musique vocale étaient alors à peu près ignorés ; tous étaient noyés dans la submersion profonde du « juste milieu ». Où César Franck aurait-il puisé une émulation ? Lui-même n'était pas suffisamment familier avec le véritable plain-chant ; cependant il eut à écrire un accompagnement d'orgue pour l'édition du P. Lambillotte, S. J. (1858) ; mais les travaux des bénédictins dans le domaine des formes grégoriennes restèrent pour lui, sa vie durant, *terra incognita*. On ne peut que s'attrister, en pensant qu'une nature artistique aussi profondément religieuse que César Franck, n'ait pu contempler la Terre promise aux fleurs nouvelles de la musique sacrée. Mais ce furent trois de ses amis ou élèves, Alexandre Guilmant, Charles Bordes et Vincent d'Indy, qui, quatre ans à peine après sa mort, fondèrent, dans son esprit, la *Schola Cantorum*, cet institut auquel la réforme de la musique d'église en France doit tant.

Unique apparaît la création de César Franck dans la réalisation religieuse de ses œuvres d'orgue. Elles marquent une période dans le développement de l'art de l'orgue, et elles semblent impérissables. Toutefois, A. Schweitzer croit que César Franck ne saisit tout d'abord qu'avec peine le style de l'orgue, sans jamais l'atteindre complètement ; dans le riche trésor des maîtres, ses travaux, — comme ceux de Saint-Saëns, — intéressent plus « les improvisations du génie musical sur l'orgue » que la véritable œuvre d'orgue : cependant Schweitzer reconnaît que ses compositions renferment comme une table complète dont le contenu laisse découvrir toute la puissance de la musique d'orgue [1]. A la vérité, çà et là, la figuration des notes donne l'impression d'une composition pianistique ; et, en de rares cas, cette impression aussi est causée par la disposition des accords (voir le n° 1 des *Trois pièces*).

1. A. Schweitzer, *Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst*, p. 42.

Ce sont là des exceptions. Quand il emploie les acquisitions du style symphonique de Beethoven dans son œuvre d'orgue, Franck est intérieurement d'accord avec l'idéal artistique de J.-S. Bach, qui ne croyait pas que rien, dans son essence, fût contraire à la majesté du roi des instruments.

César Franck est un maître de la forme, et l'on peut, à ce titre, le placer sur le même rang que Brahms. Nulle part il ne montre une touche moins assurée que celui-ci, nulle part n'apparaît un défaut dans la disposition artistique des masses. Son art est un art mûri, épuré.

Il rassemble une connaissance contrapontique admirablement ordonnée avec un choix harmonique plein de finesse. « Parmi les Français modernes, — écrit le Dr Eugène Schmitz [1], — Franck est sans contredit le virtuose de l'Harmonique, comme Berlioz l'est de l'Orchestre. Il n'est pas de détail qui soit connu, que l'harmonie franckiste n'ait étroitement caractérisé. Rien que dans ce qu'on pourrait appeler les choses les plus communes, le développement, en première ligne, répand sur la trame du fond une clarté logique, avec une telle richesse de détail et une si particulière et si douce association de caractéristique et d'euphonie, que la bonne ordonnance dans la réalisation du tout en est, par là même, assurée. »

« En quelques passages, il sait aussi faire son profit de l'influence allemande, surtout de celle de Wagner et de Liszt ; malgré cela, Franck, en tant qu'harmoniste, se tient dans une personnalité inviolable. » — Ainsi le nerf vital de cette musique doit être la mélodie. Et ici aussi il se manifeste notre Maître, en un art très particulier, faisant volontiers prédominer les lignes mélodiques, qui font penser aux innocents attraits des délicats peintres-poètes, à l'aurore de la renaissance italienne. *Pater seraphicus*, l'appelaient à juste raison ses élèves. Il l'était dans sa vie comme dans son art.

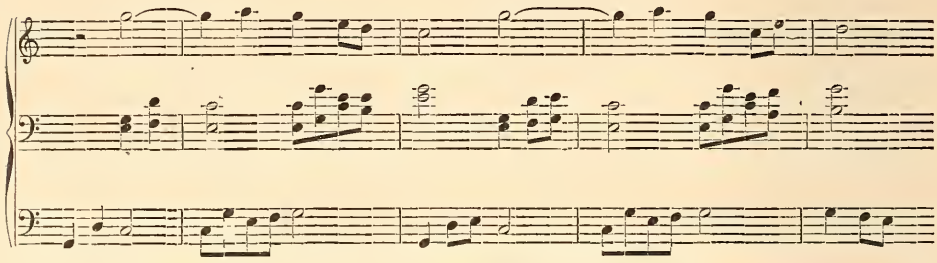
*
* *

Quand nous jetons les yeux sur tant de pièces de goût insignifiant, connaissons les *Six pièces d'orgue*, prémices de l'art de Franck, composées en 1860-1862 ? (Elles sont publiées maintenant par l'édition Durand, de Paris, en un coquet recueil [2]).

Le contenu de cet ensemble s'ouvre par la gracieuse *Fantaisie en ut majeur*. Ce morceau, avec son agréable milieu à la sous-dominante, a aussi quelque chose de mendelssohnien dans sa fin charmante, que d'Indy, il est vrai, estime trahir une certaine timidité : elle est cependant bien du vrai Franck. Au créateur des *Béatitudes* on peut rapporter le lied parcourant sa route avec une sérénité sans passion, sans

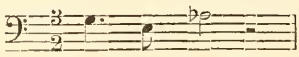
1. Étude citée, p. 88.
2. 10 francs. Les 6 pièces existent aussi séparées : 1. Fantaisie, 3 francs. — 2. Grande pièce symphonique, 4 francs. — 3. Prélude, fugue et variation, 3 francs. — 4. Pastorale, 2 fr. 50. — 5. Prière, 3 francs. — 6. Finale, 3 fr. 50.

écart modulatoire hasardeux, par quoi la composition commence. Alors se continue à la Pédale et au Positif un canon à l'octave, que, dans sa fraîcheur mélodique, aucune idée comme aucune pression contrapontique n'empêche d'avancer. Mais ce canon est seulement le fond harmonique sur lequel va intervenir, au clavier principal, comme un pressentiment de la naissante cantilène wagnérienne [1], qui le traverse brillamment :



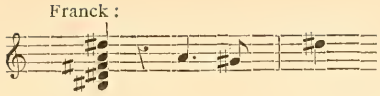
Sur l'heureux motif qui forme comme le fond dégradé d'une rêverie, la phrase angulaire marche, avec une ornementation rythmiquement agitée et harmoniquement affinée, avec un caractère de plus en plus piquant, jusqu'à ce qu'elle accroche, comme au hasard, dans sa modulation lointaine, l'*allegro cantando* en *fa* mineur, dans une curieuse opposition.

Les compositeurs français ont fréquemment traité ainsi leurs symphonies et sonates d'orgue (surtout Widor et Vierne), et cela avec une logique certaine, car chez eux la structure de la sonate apparaît richement colorée. La *Grande Pièce symphonique* de Franck est une semblable et vigoureuse sonate ou symphonie d'orgue, mais c'est aussi *la première* dans la littérature de cet instrument. Les maîtres postérieurs, dans semblable morceau symphonique, auraient employé les timbres de l'orgue moderne « en dehors », sur le fonds de l'orchestre : Franck y renonce. Il est ainsi d'accord avec Berlioz, dont l'opinion veut qu'entre l'orchestre et l'orgue réside une antipathie secrète, que l'un soit en quelque sorte l'Empereur et l'autre le Pape, chacun maître souverain dans sa sphère, et pour cela incapable de s'associer à l'intérêt de l'autre. Franck, dans sa pièce symphonique au sens profond, amène, avec l'énergie puissante de la première phrase, l'introduction, et développe largement les deux thèmes de la forme sonate. Le principal thème apparaît comme un souvenir de la question du Destin dans le quatuor de Beethoven (op. 135) :

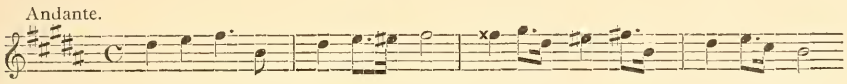


1. Voir par exemple le « Sommeil » de la *Walkyrie*.

Franck :



Ce court motif paraît à notre Maître devoir profondément pénétrer dans l'âme ; il le développe même une fois d'une manière significative comme dans sa *Symphonie en ré mineur*. De l'influence aussi de l'op. 135 de Beethoven [1] semble sorti le second thème : dans leur opposition ils semblent deux frères dont l'un boude devant l'autre, et se résigne ensuite à une humble capitulation. Un heureux mouvement mélodique, qu'on ne saurait subdiviser, monte à travers la longue phrase :

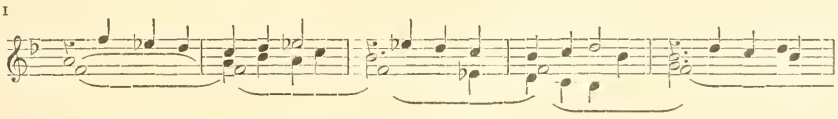


Celle-ci cache en elle une partie plus rapide, que le mouvement du *scherzo* semble vouloir entraîner. Avant le Finale, figure une recherche réfléchie [2] : les thèmes précédents, disparus, vont à nouveau se montrer et, à la fin, s'avancent sur une voie nouvelle : le thème principal de la première phrase tourne au majeur et devient, dans un *fugato* vibrant, la phrase finale.

Le troisième morceau du recueil : *Prélude, Fugue et Variation* (dont est paru également un arrangement du Maître lui-même pour piano et harmonium) [3], marche sur les traces de Bach. Du reste, il est remarquable qu'à part César Franck aucun autre compositeur n'ait eu cette pensée que le type de Bach, *Prélude-Fugue*, pouvait supporter symétriquement une reprise variée du Prélude.

La *Pastorale* qui suit montre un semblable plan. A un charmant *andantino* en *mi* mineur succède un passage plein de fantaisie, dont un vif *quasi allegretto* en *la* mineur, fugué, forme le point culminant, et que clôt, en variation, une reprise de l'*andantino*.

« Les deux dernières pièces, — écrit d'Indy, — *Prière en fa dièse* et *Final en si bémol majeur*, affectent toutes deux la forme premier mouvement de sonate ; la dernière est spécialement intéressante par sa structure ferme et beethovénienne, sa seconde idée, toute de grâce, en opposition avec l'inflexibilité de la première, et un important dévelop-



2. Semblable à celle de Beethoven dans la *IX*e *Symphonie*. C'est dans la même dépendance à l'égard de cet exemple de Beethoven que se montre Al. Guilmant dans sa grandiose *Sonate en ut mineur*.

3. Chez Durand, 4 francs.

pement terminal aboutissant à une puissante et majestueuse péroraison [1] ».

On conçoit donc l'enthousiasme de Liszt qui, après avoir entendu le Maître exécuter ses compositions à sainte Clotilde, dit, profondément ému : « Ces poèmes ont leur place marquée à côté des chefs-d'œuvre de Sébastien Bach ! » Et c'est à juste titre qu'Alfred Bruneau conclut son travail sur Franck par cette phrase : « On peut dire de lui qu'il est le Jean-Sébastien Bach de notre époque, par la beauté de l'impression, la sûreté de la conception, à travers l'étonnante hardiesse, l'éloquence jamais ralentie, par la volonté, la distinction, le caractère, le génie. En un seul mot : il fait positivement souvenir du cantor de Saint-Thomas. »

Abbé W. Kurthen.

(*A suivre.*)

1. V. d'Indy, *César Franck*, p. 115, Paris, Alcan.

Chronique des Concerts

Aux concerts Lamoureux, voici la première audition d'une symphonie de ... Mozart. Mais oui, une œuvre toute fraîche, composée par le maître à dix-huit ans, et déjà pleine de musique. Mme M. Freund chante en grande artiste des lieds de Mahler, aussi expressifs que personnels, et les terribles *Trépak* et *Berceuse* de Moussorgsky ; les sinistres textes sont illustrés par de tragiques accents tout à fait spéciaux au maître russe ; il fut reposant de terminer par *Schéhérazade*, pour effacer l'impression angoissante de ces mélodies émouvantes. La séance suivante nous offrait la *Symphonie n° 2* de Beethoven, le *Concerto en sol mineur*, magnifiquement joué par Raoul Pugno, et l'exquis poème *Russia*, de Balakirew, où les thèmes populaires sont traités avec un rare bonheur ; l'interprétation de M. Chevillard en fut, d'ailleurs, incomparable. Les programmes postérieurs se composent de la *1re Symphonie* de Schumann, du *Concerto en mi mineur* de Chopin, — excellemment exécuté par E. Sauer, — des *Préludes* de Liszt, de la *Symphonie pastorale*, de *Mort et transfiguration* de Strauss et de quelques nouveautés, dont la *Ronde de blé d'amour* de J. Poueigh et la *Rhapsodie cambodgienne* de Bourgault-Ducoudray, que j'ai eu le regret de ne pouvoir entendre.

Signalons aux concerts Sechiari la séance de musique française dirigée par V. d'Indy : Lalande, Rameau, Grétry, Méhul pour la partie ancienne ; la *Symphonie en si bémol*, de Chausson, l'exquise *Sauge fleurie*, de V. d'Indy, *Eros vainqueur*, de P. de Bréville, deux *Nocturnes* de Debussy et l'*Apprenti Sorcier* de Dukas, parmi les œuvres modernes. Voilà de quoi régaler les auditeurs. Le dimanche suivant, on a eu le plaisir d'entendre les *Stances d'Amour et de Rêve* de L. Vierne, délicates mélodies pleines de poésie.

La *Schola* a redonné, avec le succès habituel, le *Freischütz* ; il n'y a pas lieu de s'étendre sur cette œuvre, qui comprend des beautés de premier ordre et qui a été remise en honneur par V. d'Indy.

Les pianistes nous habituent de plus en plus à des programmes substantiels. Voici, à la *Schola*, Mlle Bl. Selva, qui consacre deux concerts à L. van Beethoven, en choisissant, évidemment pour frapper par le contraste, des œuvres de la première et de la troisième manière, et Mlle Dron, qui offre à son public, en une seule soirée, les 24 préludes et 24 études de Chopin ; puis un concert de Brahms (*Sonate en fa mineur*, *Variations et fugue* sur un thème de Haendel, trois *Intermezzi*, deux *Caprices*) et enfin la première audition de la sonate de Paul Dupin, la sonatine d'A. Roussel et la redoutable sonate de V. d'Indy. Inutile d'ajouter qu'elle affirme, une fois de plus, son talent dans l'exécution de ces difficiles programmes. Mlle J. Blancard présente à son deuxième concert des pièces fort intéressantes, accueillies avec un vif succès : les *Essais sur des rythmes oubliés*, d'Arensky, des *Danses espagnoles*, de Granados,

les *Reflets d'Allemagne*, de Fl. Schmitt — parmi lesquels *Munich* a été plus particulièrement apprécié ; — M. Altchevsky, à qui était confiée la partie vocale, indisposé, a été remplacé par M. Frantz, qui a chanté d'une voix un peu tonitruante la *Procession* de Franck, *Phidylé* de Duparc et l'*Invocation à la Nature* de Berlioz. Mme M. Le Breton se cantonne dans Paradies, Rameau, Daquin, Scarlatti, Haendel, qu'elle joue avec beaucoup de finesse ; son collaborateur M. Caldeira fait une attachante histoire du lied en Italie : au XVIe siècle, Caccini, Peri, Falconieri ; au XVIIe, A. Scarlatti, Fasolo, Caldara, Gasparini ; au XVIIIe, Piccini, Paesiello, Manfroce, Cimarosa, Spontini. On voit, d'après cet exposé, l'intérêt que présentait cette excellente séance. Mlle E. Boynet charma son public par un jeu distingué et plein de finesse dans les demi-teintes ; son programme s'étendait de Schumann à Albeniz, en passant par Chopin et Liszt, sans oublier les Russes — je ne goûte pas extraordinairement la transcription à deux pianos de la *Petite Suite* de Borodine ; c'est un peu comme si on jouait un quatuor de Mozart avec huit exécutants. —

M. J. Debroux, fidèle à une tradition vieille maintenant de vingt-deux ans, donne chez Pleyel ses intéressants récitals de violon. Le second comprenait des premières auditions de Corelli (*Sonate en fa majeur*), Mondonville, Dauphin, Haendel, J.-B. Sénaillié, et des œuvres modernes, parmi lesquelles les *Danses suédoises* de Max Bruch ont été surtout goûtées. Je ne sais si M. Debroux était mal disposé ce soir-là, mais son interprétation m'a paru terne, son archet un peu « petit », et l'ensemble était certainement au-dessous de ce qu'on attend d'un artiste aussi réputé.

M. G. Walter a profité d'un passage à Paris pour donner un récital de chant ; on ne connaissait guère ici son talent que dans la musique ancienne, spécialement Bach ; dans des lieds de Schumann et de Schubert, il a prouvé qu'il savait adapter ses moyens techniques à l'art moderne ; son succès a été des plus vifs.

La Société nationale a donné dans le courant du mois ses 395e et 396e concerts. Passons sur les œuvres ou les auteurs connus — *Quintette* de Le Flem, *Sonate pour alto* de M. Labey, *Pièces romantiques pour piano* de Fl. Schmitt, extraits du *Myrdhin* de Ladmirault, etc., — et demandons-nous pourquoi M. Ravel a harmonisé pour harpe et tambourin des mélodies populaires de Chio, dont l'effet sur le public fut d'ailleurs irrésistible. Retenons de ces séances les *Danses andalouses* de Turina, l'agréable *Sonate pour piano et violon* d'A. R. Wachtmeister, et la *Suite pour piano* de Péron, dont l'intérêt se soutient jusqu'au bout.

Les concerts Chaigneau continuent à obtenir un succès qui s'explique par l'excellence des programmes et la supériorité des interprètes. Signalons la *Chanson géorgienne* de Balakirew, l'*Ode chinoise* de Roussel, le *Madrigal* et le *Trio* de V. d'Indy. Par contre, la *Sérénade* de Dvorak, pour instruments à cordes, est peu originale. Dans la partie ancienne, Mme Th. Chaigneau a donné une belle exécution du *Concerto en ré mineur* de Bach, Mme Mellot-Joubert a chanté à ravir l'air de *Laodice* d'A. Scarlatti, et M. Hennebains a « emballé » son public par sa verve dans le concerto de Mozart pour flûte.

M. D. V. Fumet a donné, à la salle Trévise, un concert de ses œuvres ; il y a révélé d'admirables qualités de musicien : abondante invention mélodique, richesse harmonique, entente des sonorités savoureuses, architecture très solide, un sens rare aujourd'hui de la pondération et de la concision, tels sont les traits qui frappent dans son *Premier quatuor*, ses mélodies, ses chœurs à voix de femmes — notamment les *Anges du soir* — et les extraits d'un opéra, le *Charme maudit*, dont l'auteur a présenté au public deux beaux airs et l'interlude du quatrième acte, un splendide solo de violoncelle.

Les manifestations de musique religieuse sont plus rares en ce moment. Néanmoins rappelons la solennité de la fête de sainte Agnès, à Saint-Eustache : messe solennelle de Saint-Saëns, psalmodies de Perruchot, motets de Mozart, Palestrina, P. de La Rue, le Psaume CXVI, plein d'élan et de lyrisme, d'A. Philip. M. Bonnet interpréta à l'orgue une *Passacaille* de Frescobaldi, une *Toccata et Fugue* de J.-S. Bach, le *Choral en mi* de Franck. Le « clou » de la séance consistait dans *Ecce Sacerdos*

magnus, d'A. Bruckner, (1824-1890), le grand organiste viennois si estimé de C. Franck. Cette antienne, donnée en première audition en France, très simplement écrite, doit sa splendeur à des enchaînements harmoniques particuliers à l'auteur, et son effet est grandiose. Il est à souhaiter que, malgré les difficultés de mise en œuvre de pièces aussi colossales, M. Raugel nous fasse entendre d'autres compositions de ce maître trop peu connu, l'un des rares auteurs qui n'aient jamais voulu condescendre à sacrifier leur haut idéal sur l'autel du succès.

E. Borrel.

P. S. — Et ajoutons, puisque la modestie de notre collaborateur Borrel l'empêche d'en parler, la belle exécution du *Te Deum* de Dittingen, de Haendel, au dernier concert de la Société Haendel, et celle des *Sept Paroles* de Haydn, le Vendredi-Saint, à Saint-Eustache, l'une et l'autre audition étant dirigées par notre ami F. Raugel.

PETITE CORRESPONDANCE

N. B. — *Il est répondu dans cette rubrique aux demandes de renseignements susceptibles d'intéresser nos lecteurs. La réponse sera donnée ici même, sauf pour les personnes qui désireraient une réponse personnelle.*

En raison des nombreuses demandes de renseignements qui nous sont adressées par nos abonnés ou autres personnes, il ne nous sera possible de répondre personnellement désormais qu'aux lettres qui contiendront 0 fr. 30 en timbres-poste.

Dans cette rubrique, nous insérerons volontiers au titre Demandes *les questions qui nous seront envoyées par nos abonnés. Les personnes autres voudront bien, pour frais d'insertion, joindre 0 fr. 30 à leur demande.*

Demandes.

M. J.-W. Enschedé, à Amsterdam (Hollande), Hervengracht, 68, collectionne les photographies des façades de *buffets d'orgue* anciens, et serait heureux qu'on lui en envoyât, contre d'autres qu'il adresserait en échange à ses correspondants.

Nous recommandons bien volontiers cette demande à nos lecteurs.

Réponses.

Abbé C. — A l'introït du IVe dimanche de Carême, le ♭ de « qui diligitis » compte pour ces deux mots, le relatif monosyllabique et le mot auquel il est joint comptant pour une « dictio » unique.

BIBLIOGRAPHIE

Publications pratiques selon l'Antiphonaire Vatican.

Vespéral romain *pour les dimanches et principales fêtes, conforme à l'*Édition Vaticane, augmenté des Laudes des fêtes solennelles et de l'Office des morts. Un volume in-8°, avec titres et rubriques en français, 4 fr. Paris, à la Société d'Éditions du Chant Grégorien.

Nous sommes heureux de saluer ici la *première* publication d'un livre d'offices selon l'Édition Vaticane, et c'est aux éditeurs français qu'on la doit. Volume très pratique, bien imprimé, et très correct, ce *Vespéral* aura certainement le plus grand succès, indispensable qu'il est pour la célébration des Vêpres selon les nouvelles rubriques, à tous les chœurs d'église. Son établissement et son impression font le plus grand honneur à la Société parisienne d'Édition du Chant Grégorien.

Les *Petites Feuilles grégoriennes*, nos 83, 84, 85, 86, réunis, donnent aussi les antiennes et les psaumes des Vêpres du dimanche, avec le texte entièrement noté des psaumes ; nous recommandons également cette publication très pratique.

Chanoine Marcault : *Les Psallettes du diocèse de Tours du XIVe au XXe siècle* : in-12, édition ordinaire, 1 fr. 50 ; franco, 2 francs ; édition de luxe avec 4 phototypies, 2 fr. 50 ; franco, 3 francs. Librairie Péricat, 35, rue de la Scellerie, à Tours.

Ce volume nous fait connaître l'organisation complète de cette modeste école canonicale qui, pendant plusieurs siècles, aida puissamment au développement de la musique religieuse.

Abbé Vaujany : *La Maîtrise Saint-Sauveur*, petit in-8, de 16 p. L. Aubert, éditeur, à Grenoble.

Hommage délicat aux petits maîtrisiens d'Aix en Provence, qui ont pour maîtres et directeurs deux artistes dévoués et consciencieux, M. l'abbé Peyre, maître de chapelle, et M. l'abbé Calallier, organiste de la métropole. Cette maîtrise a d'ailleurs un passé glorieux, puisqu'elle naquit au XIVe siècle, qu'elle possédait au XVe siècle les meilleurs chantres que l'on sût trouver, et qu'elle comptait dans ses rangs, au XVIIIe, le jeune Campra, plus tard célèbre.

A la Librairie de l'Art catholique, 6, place Saint-Sulpice, Paris.

VIENT DE PARAITRE :

La Schola paroissiale, nouvelle collection de musique d'église.

1re série (messe, motets, faux-bourdons). — N° 1. Abbé C. Boyer : *Messe à 2 voix égales*. Partition avec accompagnement, 3 fr.; chant seul, 0 fr. 50. — N° 2. Abbé C. Boyer. *Salut à 2 voix égales*. 1) O sacrum Convivium ; 2) Praeclara custos Virginum ; 3) Tantum ; 4) Cantate. Partition avec accompagnement, 2 fr. 25 ; chant seul, 0 fr. 30.

2e série (cantates et cantiques). — n° 3. E. Chausson : *Cantique à la Vierge Immaculée*. Partition avec accompagnement, 1 fr. 50 ; Chant seul, 0 fr. 20. — N° 4. Abbé F. Brun : *Cantate pour la Communion* (Chœur à 2 voix égales et solo voix du Christ). Partition avec accompagnement, 2 fr.; chant seul, 0 fr. 25. — N° 13. Abbé F. Brun : *Cantiques pour les petits enfants* : 1) Noël des enfants.

2) Pour la Communion. 3) Avant et après le catéchisme. 4) A la Ste Vierge ; Partition avec accompagnement, 1 fr. 50 ; chant seul, 0 fr. 50.

3e série (musique pour orgue ou harmonium). — N° 1. J.-S. Bach: *Pièces faciles* (1er cahier) : 1) *Choral* (Entrée) ; 2) *Fugue* (Entrée ou offertoire ; 3) *Prélude* (Sortie) ; 4) *Choral* (Entrée); 5) *Fughetta* (Sortie) ; 1 fr. 50 — N° 2. René Vierne : *Interludes de procession pour l'hymne Pange lingua* (le 4e Interlude peut servir de sortie), 2 fr. — N° 3. E. Chausson : 5 *pièces* : 1) Prière ; 2) Sortie douce ; 3) Offertoire sur une hymne liturgique ; 4) Entrée grave ; 5) Prélude funèbre, 3 fr. — N° 4. J. Vadon : *Cinq marches religieuses pour les grandes fêtes de l'année* : 1) Noël ; 2) Pâques ; 3) Pentecôte ; 4) Assomption ; 5) Toussaint, 2 fr. 50. — N° 5. L. Niedermeyer : *Cinq pièces* : 1) Marche religieuse ; 2) Élévation ; 3) Communion ; 4) Antienne ; 5) Verset, 2 fr.

Abbé F. Brun : *Hymne à Jeanne d'Arc* (texte latin), chœur à 2 voix égales ou voix mixtes, ou à l'unisson). Partition avec accompagnement, 1 fr. 25 chant seul, 0 fr. 20.

VIENNENT DE PARAITRE, œuvres recommandées :

Edition Biton :

L. Saint-Requier, *Dix Cantiques mélodiques en l'honneur du Très-Saint-Sacrement*, paroles de l'abbé Le Dorz, partition avec accompagnement d'orgue ou d'harmonium, 3 fr. ; voix seules, 0 fr. 50 ; *Six Cantiques mélodiques à la Très Sainte Vierge*, paroles de l'abbé Le Dorz, partition avec accompagnement d'orgue ou d'harmonium, 2 fr. 50 ; voix seules, 0 fr. 40.

Édition Janin :

L. Saint-Requier, *Messe* pour voix moyenne seule, avec 2e voix facultative, partition avec accompagnement, 2 fr. 50 ; voix seules, 0 fr. 50 ; Abbé F. Brun, *Messe du jour de Pâques* (d'après l'Édition Vaticane), avec accompagnement à 3 parties pour orgue ou harmonium, 1 fr. 50.

Édition Schwann :

A. Wiltberger, *Messe des morts*, d'après l'édition vaticane, avec accompagnement d'orgue, 1 fr. 35 ; J. Haagh, *XII Hymni et Cantus Eucharistici*, pour 4 voix mixtes, partition, 2 fr. 25, voix seules, 0 fr. 40 ; *Missa sancta et immaculata*, pour 4 voix mixtes, partition, 2 fr. 50, voix seules, 0 fr. 45 ; J. Schäfer, *Missa in honorem Sanctae Caeciliae*, pour 4 voix mixtes, partition, 2 fr. 50, voix séparées, chacune, 0 fr. 45 ; J. Calamosca, *Ave, maris stella*, à 4 voix mixtes (A. T. T. B.) avec accompagnement d'orgue, partition, 1 fr. 35, voix séparées, chacune, 0 fr. 20 ; L. Sauer, *Festklänge*, grande pièce (un peu pauvre de musique) pour orgue, 2 fr. 50.

Édition Capra :

P. Amatucci, *Laetatus sum*, à 2 voix égales ; *Nisi Dominus*, à 2 voix égales ; *Lauda Jerusalem*, à 2 voix égales, chacun, 1 fr. 25, voix seules, 0 fr. 15 ; P. Branchina, *Quatre Motets*, sur des versets de l'Ecclésiaste, pour voix seule ou unisson (T. ou S.), partition, 1 fr. 25, voix seule, 0 fr. 15 ; A. Donini, *In Paradisum*, pour 2 voix égales, partition, 1 fr. 25, voix séparées, chacune, 0 fr. 15 ; C. Franco, *Prélude pour orgue*, 1 fr. ; L. Perosi, A. Donini, G. Ramella, E. Pozzoli, *Melodie sacre*, volume X, contenant 19 pièces, 6 fr. ; L. Perosi, *Missa Davidica*, à 3 voix d'hommes (T. T. B.), partition, 3 fr. (édition populaire, 1 fr. 25), voix seules, 0 fr. 30 ; J. Bas, *Oculi mei semper ad Dominum*, à 3 voix mixtes, partition, 0 fr. 65 ; D. G. Pagella, *La Sainte Messe*, 5 pièces pour harmonium (3e édition), 1 fr. 25.

LES REVUES (articles à signaler) :

La Petite Maîtrise, MARS. — L. Perosi : *Veni Creator* ; de La Tombelle : *Cantique* ; Abbé F. Brun : *Victimae Paschali (cantique)* ; R. Guignard : *Regina coeli* ; J. Fabre : *Tantum ergo* ; L. Millet : *Salve, Regina* ; Abbé Chabot : *Haec dies* ; *Adoro te.*

AVRIL. — S. Paraire : *Entrée* ; G. Berruyer : *Pastorale* ; R. Grigi : *Élévation* ; Boëllmann : *Offertoire.*

Revue musicale S. I. M, n° 2. — G. Bernard : *La musique chez Spencer* (curieuse étude des idées du philosophe anglais sur la musique et les musiciens du XIXe siècle).

Revue française de musique, n° 7. — Gaston Carraud : *Vincent d'Indy* (article enthousiaste sur la *Schola* et son fondateur).

La Belle Chanson, n° 22. — Supplément : *Six Chansons anciennes*, extraites de la *Clé du caveau.*

Revue du chant grégorien, n° 3. — D. J. Pothier : *Hymne de saint Clément d'Alexandrie au Christ sauveur* (étude intéressante de ce Noël du IIe siècle) ; D. L. David : *L'Introït : Requiem aeternam* (histoire de ses origines au VIe siècle et de ses transformations) ; D. Andoyer : *L'ancienne liturgie de Bénévent* (suite).

Gregorianische Rundschau, n° 1. — Dr O. Drinewelder : *Le verset d'alleluia : Quinque prudentes virgines.*

Gregorius-Blatt, nos 1 et 2. — D. C. Vivell : *Les ornements enharmoniques et chromatiques des mélodies antique et grégorienne* [très curieuse analyse] (*à suivre*) ; Dr Karl-Eschweiler : *La musique d'église catholique et protestante* (pour prouver que le choral catholique existait avant le choral protestant).

Rassegna gregoriana, nos 4, 6. — D. A. Gatard : *Le rythme du chant grégorien et les méthodes* ; D. I. Schuster : *Des origines du chant liturgique.*

Caecilia (Strasbourg), n° 1. — H. Kretz : *Le chant populaire dans l'office sacré* (pour que les fidèles chantent tous durant les offices).

Musica sacra (Gand), nos 4, 5, 6. — F. Verhelst : *L'œuvre lyrique d'Edgar Tinel* ; A. Desmet : *Les œuvres d'E. Tinel, pour piano, orgue ou voix seule.* (Ces numéros contiennent aussi le catalogue complet des œuvres du regretté directeur du Conservatoire de Bruxelles.)

The musical Times, JANVIER. — *Le nouvel orgue de la cathédrale de Liverpool* (cet instrument monumental, de 215 jeux, 5 claviers, est construit par la maison anglaise Henry Willis et fils).

VARIÉTÉS

Les œuvres religieuses de Bach

(LETTRE D'UN ANONYME)

. . . . . .

Vous avez raison, de dire que les œuvres *cultuelles* de Bach peuvent paraître longues à un catholique. Dans le culte catholique, en effet, essentiellement constitué par la Messe, il y a surtout de l'action, évolutions des officiants, réponse de la foule aux prières, aux avertissements, aux souhaits du prêtre. Les chants, d'ailleurs assez brefs, qui s'y trouvent, sont toujours ou identiques quant à leur texte ou, du moins, quant à leur forme et à leur place dans le Sacrifice. On ne saurait donc y situer des chants développés, et la liturgie, bien loin d'autoriser des chants religieux non liturgiques, tolère seulement à l'offertoire et à la communion une pièce d'orgue ou un motet qui ne peuvent d'ailleurs être longs. Dans le culte protestant, au contraire, qui se compose essentiellement d'une prédication, il faut donner le temps aux fidèles de méditer, et c'est à quoi tendent le chant des hymnes et l'exécution des cantates.

Que, d'autre part, les mélodies grégoriennes et la musique polyphonique du culte catholique — je parle de celle que l'Église catholique a formellement reconnue comme le mieux adaptée au caractère de ses cérémonies et dont la polyphonie palestrinienne est le type — aient plus de chaleur et d'effusion que les chorals protestants, cela semble incontestable, s'expliquerait sans doute par des raisons d'ordre confessionnel, et rend compte de la formation première de notre sensibilité musicale « catholique ».

On conçoit donc que nos habitudes de catholiques, aggravées, si vous le voulez, de notre atavisme catholique, nous rendent particulièrement difficile de goûter des développements musicaux aussi copieux que ceux d'une cantate de Bach ; nous les trouvons monotones et, si nous ne sommes pas des contrapuntistes experts, nous les disons ennuyeux.

De cette « prison » bâtie par notre éducation, est-il impossible de « s'évader » ?

M. Baldensperger ne le pense pas, et il affirme que « rien ne nous empêche d'être tout ensemble polythéistes, catholiques, protestants en fait d'art, si des influences artistiques défavorables n'ont pas réduit notre faculté de perception »...

« Notre faculté de perception », ce terme permettrait sans doute, mon cher Directeur, de vous mettre d'accord avec M. Baldensperger. Puisqu'il ne s'agit que de percevoir, de comprendre, il s'agit bien de se créer un intelligence universelle, non pas une sensibilité universelle. Notre sensibilité est en effet préformée, dès longtemps, par notre tempérament et aussi surtout sans doute par la teinte des émotions qui l'ont nourrie. Cette teinte peut-elle être essentiellement religieuse, en d'autres termes, la sensibilité musicale est-elle étroitement conditionnée par les faits affectifs d'ordre religieux ? Si on ne doit mesurer, comme semble l'indiquer M. Baldensperger, les influences affectives qu'à la longeur du temps pendant lequel elles s'exercent, il est

évident que huit heures consacrées chaque semaine à Bach seront plus efficaces que trois quarts d'heure pendant lesquels on entend des mélodies grégoriennes, et que, par suite, la sensibilité musicale sera plutôt orientée dans le sens « Bach ». Mais cette efficacité n'aurait-elle pas d'autres facteurs que la durée des études ? La profondeur des émotions auxquelles serait associée la musique ne doit-elle pas entrer en ligne de compte ? Vous le faites remarquer à bon droit : la musique dans les collèges libres où beaucoup de nos contemporains ont passé leur enfance est associée aux événements les plus frappants pour une jeune âme, et quiconque retrouvera dans un concert le rythme, la tonalité, la simplicité, la chaleur des airs qui ont bercé ses premières émotions religieuses, si intenses parce qu'elles sont toutes neuves et toutes pures, ne pourra moins faire que de « sympathiser », de toute son âme d'autrefois réveillée d'un long assoupissement, avec cette mélodie, évocatrice de ce qu'on avait cru mort. N'est-ce pas vous, mon cher Directeur, qui me citiez ce mot d'un habitué des Grands-Concerts au sortir de l'exécution de *Psyché* de Franck : « Cela, c'est une action de grâces après la communion » ?

Je ne crois donc pas qu'un catholique puisse aussi facilement qu'un protestant goûter la musique cultuelle de Bach ; mais je pense qu'avec une sérieuse formation musicale et le souci de ne pas mettre la religion et la politique là où elles n'ont que faire, il peut la comprendre et, avec elle, les musiques destinées à accompagner toute manifestation religieuse, à « illustrer » n'importe quelle croyance.

J'ai bien dit « il ne peut la goûter aussi facilement ». Il peut cependant la goûter et même profondément en apportant à l'audition les dispositions que suppose chez l'auditeur la longueur apparemment monotone des cantates de Bach ; il le peut en « méditant ». Il méditera d'abord les paroles, essayant de les entendre dans leur sens littéral pendant que le motif principal est exposé, le choral de Luther, par exemple, dans la cantate *Ein' feste Burg ;* il fera aussi ce que j'appellerais la méditation purement musicale : il tâchera de pénétrer l'intention du « Cantor », de suivre la marche de ses développements, de saisir au passage les évocations, parfois fugitives, d'un sentiment nouveau, d'une idée nouvelle, de se rendre compte, à l'aide d'autres œuvres de Bach, du sens de telle écriture, de telle disposition des voix ou des instruments, de deviner, par l'attention minutieuse aux mots que surmonte le chant, ces sortes d'imitations réalistes dont Bach est coutumier. Il rejoindra ainsi l'âme même du sublime Cantor, épousera ses propres sentiments pour en enrichir les siens et, ses forces affectives ainsi doublées et affinées, il arrivera à « prier » pour son propre compte à chacune des notes qu'il entendra.

De ce genre de commentaire littéral des paroles et de la musique, M. E. Goblot a donné à plusieurs reprises, dans le dernier numéro de la *Revue Musicale de Lyon* en particulier, des exemples très intéressants qui montrent « la profondeur de l'émotion et l'intensité de la vie intérieure dans les cantates de Bach ». Et c'est justement ces deux qualités rares et exquises qui constituent le plus sérieux obstacle à ce que les cantates soient goûtées par le grand public.

M. E. Goblot voyait dans ces deux qualités une marque protestante ; il s'est repris pour n'y plus voir qu'une marque religieuse, et les lignes où il développe cette idée sont d'une pénétration remarquable.

Non, les cantates de Bach, la *Prière* de Franck ne sont pas des œuvres de concert, parce qu'elles exigent, pour être goûtées, un public non pas seulement « pratiquant » — je crois être tout à fait dans la pensée de M. Goblot en substituant ce mot à celui de « religieux » qu'il a employé — mais « religieux », non pas seulement « croyant », mais « pénétré de sa foi ». De ces « religieux », de ces « pénétrés », il s'en trouve dans toutes les confessions religieuses, si le sens de la vie intérieure qui aboutit logiquement à Dieu n'est pas affaire de dogme, mais bien conséquence d'une vie intelligente et haute et d'une haute et d'une bonne volonté vraie.

Quand elles sont arrivées à ce degré de profondeur, je crois que les âmes ne distinguent plus bien une musique protestante d'une musique catholique ; elles trouvent, dans Franck comme dans Bach, une autre âme plus riche, plus haute, mieux servie par le talent, à laquelle elles empruntent, pour monter plus haut, les formes

musicales où l'artiste a déposé, germe apparemment mort, sa propre émotion et sa propre prière qu'une attention dévote fera de nouveau fleurir et fructifier. M. Goblot l'a bien dit : « De la musique de Bach, il en est comme de la tragédie classique : tout l'intérêt gît dans la psychologie des personnages ». Pour goûter celle-là, il faut pénétrer ceux-ci ; pour goûter la musique de Bach, il faut pénétrer dans l'âme même de Bach. La pénétration est le fruit de ce que Malebranche — « ce poète » — appelait une prière à la vérité, le fruit de l'attention, faite d'ailleurs d'autant de sympathie que d'intelligence et de volonté, et par là même, assez rare.

(*Revue musicale* de Lyon).

Le Gérant : Rolland.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Dix-neuvième Année | N° 5 | Mai 1913

LA TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue avec Supplément et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. **10** fr.
Union Postale (autres pays). **11** fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (Ve)
14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Supplément ni Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves. **6** fr.
Union Postale. **7** fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

Le Chant des Oratoriens (à suivre). . . . . A. Gastoué.
Nouvelles musicales.
César Franck et son œuvre d'orgue (suite et fin). . . . . Abbé W. Kurthen.
Le traité de l'abbé Dolé. . . . . . J. Peyrot.
Petite correspondance.
Bibliographie : La Vie et les arts liturgiques, *de Dom Besse.* A. Gastoué.
Ouvrages divers : Les Revues ; articles à signaler. . . . . La Rédaction.
Variétés : Benedictio mensae, *texte et ton des récitatifs.*

Un coin de la musique d'église au XVIIe siècle

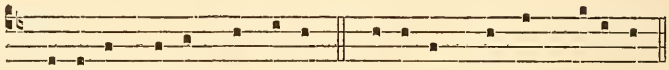
Le chant des Oratoriens : Louis XIII maître de chapelle

Notre rédacteur, M. Amédée Gastoué, vient de publier un volume intitulé *Variations sur la musique d'église*, dans lequel nos lecteurs retrouveront quelques-uns de ses articles les plus goûtés. De ce livre, nous détachons le chapitre suivant, qui sera certainement accueilli avec un grand intérêt.

Le *Rorate caeli*, dont la coupe musicale, — strophes avec refrain, — a peut-être inspiré celle de l'*Adeste*, et sûrement déterminé celle de l'*Attende* (qu'on ne rencontre guère avant 1824), est, à coup sûr, parmi les pièces populaires latines chantées à l'église, la plus connue et, en tout cas, l'une des plus caractéristiques de tout un groupe de mélodies religieuses provenant du répertoire de l'ancienne congrégation de l'Ora-

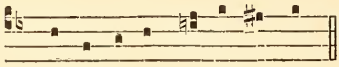
toire de France, si florissante au XVIIe siècle[1]. Encore que la notation qu'on a pris l'habitude de donner à ces chants, et plus encore, les modifications qu'on leur a fait subir, leur prête à tous une allure « grégorienne », le vêtement « ne fait pas le moine » ; ces mélodies ne sont pas du plain-chant corrompu, ou composé suivant la formule d'une époque de décadence : non. Tout comme pour les messes de Du Mont, qui s'apparentent fortement à elles, on a affaire ici à un genre de chant particulier, voulu, dont les auteurs n'ont nullement entendu imiter les mélodies grégoriennes, mais seulement s'en inspirer. C'est, comme le dit le P. Mersenne, un « art nouveau », *artem novam*, avoué, encouragé, par quoi les compositeurs de ce genre ont eu dessein de donner des formes neuves à l'expression musicale religieuse.

A la vérité, il a des ancêtres, cet art nouveau : un bon nombre de cantilènes composées vers le XVe siècle offrent déjà, toutes faites, les formules mélodiques qui fleuriront au XVIIe. Tel le célèbre *Tota pulchra es, Maria*, franciscain. Avant de l'avoir, il y a peu d'années, découvert dans des manuscrits de la fin du moyen âge, on aurait pu croire, sinon à une imitation, du moins à une parenté concertée avec les messes de Du Mont :



To-ta pulchra es, Ma- rí- a. To-ta pul-chra es, Marí- a.[2]

Il n'est pas jusqu'à la sensible, disparue de l'usage presque partout, mais figurant cependant dans les originaux[3], qui ne donne à cette pièce le cachet du « plain-chant musical » du XVIIe :



Tu gló-ri- a Je- ru- sa- lem.

Toutefois, en des pièces de ce genre, la mélodie s'appliquait à des paroles nouvelles, chants a-liturgiques, et d'usage local et variable. Mélodie bien de son époque, et dans la forme même des chants populaires, on conçoit qu'elle ait rencontré du succès, et laissé des traces profondes dans le répertoire religieux.

J'ai plus haut parlé du *Rorate*. Mais ce cantique qui date, comme nous le verrons plus loin, des années 1610 à 1616, a, lui aussi, une parenté singulière avec une curieuse lamentation, populaire alors à Ve-

1. On pourrait peut-être aussi rapprocher ces pièces de l'*O filii ;* toutefois, si la disposition des couplets avec refrain est la même de part et d'autre, la coupe des strophes et le rythme sont très différents. Les lecteurs de cette étude me permettront de rappeler que j'ai fait l'histoire de ce cantique, et publié ses textes originaux dans la *Tribune de Saint-Gervais*, XIII, p. 82 et s. J'ai retrouvé, depuis, la mélodie, dans des livres d'heures du XVIe siècle ; c'est d'après eux qu'elle a été publiée dans l'*Ordinaire des Saluts*, Paris, 1911.

2. Même publication.

3. Cf. *Revue du chant grégorien*, XIII, 137 ; et *Rassegna gregoriana*, III, 605.

nise, appartenant justement à ce genre, et qu'on chantait à deux parties. Voici ceux des versets de cette lamentation que, sûrement, a dû connaître l'auteur du *Rorate* ; je les reproduis, en les mettant en partition, d'après le beau *Sacerdotale* de Venise de 1597, folio 254 et suivants[1]. Ce chant est en notation mesurée et, par l'effet de la clé de *fa* au ténor, le *si* ♭ doit être supposé dans cette partie, comme il est noté dans le *cantus* :

Cantus.

Tenor.

℣. Cum autem ve-nissent ad lo-cum, u-bi cruci- fi-gendus erat fi- li- us me- us,

sta-tu- e- runt e- um in me- di- o omnis po-pu- li : et vesti-bus expo- li- a- tis, nu-dum

dimi- serunt corpus san- ctis- si-mum. ℣. O dulcis-sime fi- li- e Si- on, O dul-cissi-

me vide- te do-lorem me-um. Inspi-ci- te nudum in me-di- o omnis popu- li fi-li- um

me- um dulcissimum : vulne-ra-tus est in me-di- o e- o- rum.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

Des pièces, issues du chant populaire, comme le *Tota pulchra es, Maria*, et cette complainte, voilà la mine que vont exploiter, au commencement du XVIIe siècle, les premiers chantres de l'Oratoire de France, et cela explique la diffusion rapide et la faveur croissante dont ces airs nouveaux profiteront.

*
* *

1. Je n'en connais que deux exemplaires complets, l'un appartenant à la riche collection de livres liturgiques anciens de MM. Rouart et Cie, éditeurs (Librairie de l'Art Catholique), l'autre dans ma bibliothèque.

Il y a quelques années, j'avais donné dans la *Tribune de Saint-Gervais*[1] une description bibliographique du livre « princeps » des chants oratoriens, et précédemment, dans mon *Cours* de chant grégorien, une transcription de quelques-uns d'entre eux[2]. Or, une publication historique que j'ignorais alors est venue en dire, d'une manière plus précise, les origines ; il faut les retracer, telles que les font connaître les *Mémoires domestiques* de l'Oratoire[3] : c'est une page capitale pour l'histoire du chant à cette époque :

« Quand de la maison du Petit-Bourbon, qui fait aujourd'hui partie du Val-de-Grâces, nous eûmes passé à celle de la rue St-Honoré, les gens de la Cour, qui se tenait alors au Louvre, où Louis XIII faisait sa résidence ordinaire, fréquentèrent fort notre église. Elle devint même, en quelque façon, leur paroisse, depuis que le roi eut déclaré, par lettres patentes, qu'il la destinait à être sa chapelle royale, et nous, ses chapelains du Louvre.

« Or, pour leur faire goûter les divins offices et les attirer aux exercices de la prière, M. de Bérulle crut devoir, *au lieu du chant grégorien*, introduire dans notre église *une autre espèce de chant musical*, qui tient et du chant ordinaire et de la musique. L'exécution répondit à ses intentions au delà même de son attente. Ce fut une affluence de toute la Cour à tous nos offices, jusque-là qu'on nous appela d'abord *les Pères au beau chant*. (R. Simon : *Lettres critiques*, t. II, lettre 9e.)

« Des esprits critiques voulurent à tort trouver à redire à cet usage, comme singulier et même profane, parce qu'on avait mis en ce nouveau chant les psaumes et quelques cantiques *sur des airs approchant de diverses chansons communes alors*. Simon, tout impitoyable censeur qu'il est, quand il s'agit de mordre sur nous, répond dans ses *Lettres* que tel a été de tout temps l'usage de l'Église, de tourner en bien les inclinations, même profanes, de ses enfants...

«... Il s'est seulement trompé en ce qu'il a fait le P. Bourgoing de Bourges, l'inventeur de cette nouvelle espèce de chant. Le P. Fardel, dans ses *Mémoires manuscrits* [aujourd'hui perdus] l'attribue au *premier maître de la musique du roi*, qui était chanoine de Péronne, et qui, étant entré parmi nous dans ces premiers temps, proposa d'abord de psalmodier au chœur quelques heures de l'office, *composa ensuite le chant des litanies de Jésus et de la Vierge*, puis celui *de nos vêpres et de nos complies* qu'on trouva si mélodieux, qu'encouragé par l'affluence de peuple qu'ils attiraient chez nous, il en fit sur *toutes les autres parties de l'office*, sur l'*Exaudiat*, sur le *Rorate*, le *Miserere*, qu'il ACCOMPAGNA DES DIVERSES PARTIES DE LA MUSIQUE. Ce qu'il exécutait tant *avec des instruments de basse, de viole*, qu'avec des voix choisies, qui faisaient un chœur à la tribune, tandis que nos pères en faisaient un autre en bas

1. Année 1907, p. 13-14.
2. P. 85 ; cf. *Tribune*, 1903, p. 86.
3. P. Louis Batterel, *Mémoires domestiques pour servir à l'histoire de l'Oratoire*, publiés par Ingold et E. Bonnardet, Paris, Picard, 1902, 4 vol. in-8°. Je souligne moi-même les passages qui nous intéressent plus spécialement.

avec leur chant nouveau. *La musique même du Roi s'y rendait souvent* pour cela, et plus souvent celle de M. le duc de Nevers, qui passait alors pour la meilleure de Paris [1]. »

Tels furent donc les premiers débuts du chant de l'Oratoire [2].

Quel pouvait être ce personnage musical, entré alors dans la Congrégation de l'Oratoire, et qui fut, dans la composition du nouveau chant, au témoignage même des historiens de cette communauté, le premier exécuteur des idées du cardinal de Bérulle ? Rien n'en a, à ma connaissance, transpiré par ailleurs, et les historiens de la chapelle royale, les aumôniers G. Dupeyrat [3], contemporain de ces faits, et Archon [4], pas plus que Oroux [5] plus tard, n'en soufflent mot. G. Dupeyrat, cependant, nomme [6] quelques « sous-maîtres » de la chapelle royale à cette époque ; et son ouvrage contient un éloge signé d'un autre membre de cette chapelle : les uns et les autres sont pour nous peu connus, tels que Milot, Garnier, Richelet. Est-ce parmi ceux-là qu'il faut chercher ce musicien ?

Le P. Batterel, ou du moins le P. Fardel, qu'il cite, semble cependant bien au courant des faits. Mais il est possible qu'ils aient exagéré, involontairement d'ailleurs, le rôle joué par la musique et les musiciens du roi dans la chapelle de l'Oratoire, car la chapelle royale avait, elle aussi, ce même nom, et ses grands aumôniers portaient alors le titre de « maîtres de la Chapelle », ou « maîtres de l'Oratoire du Roy » (Dupeyrat, *op. cit.*). Ce titre, ou cette fonction, n'impliquait aucun soin donné à la musique, dont la direction appartenait aux « sous-maîtres » de musique et de plain-chant. Le texte du P. Fardel semble bien viser l'un de ces sous-maîtres : mais ceux-ci sont des personnages très connus, tels que du Caurroy, Formé, Picot [7], qui ne furent jamais chanoines de Péronne, et ne firent point partie de la Congrégation de l'Oratoire. Tout au plus, parmi eux, trouve-t-on Thomas Gobert, qui, précédemment « maître » à Péronne, devenu chanoine de St-Quentin, composa, le premier, dit-on, des motets avec instruments [8], dont la description correspond bien à celle donnée par les mémoires oratoriens : mais, vers 1615, date à laquelle nous reporte ces récits, Gobert était encore enfant de chœur. Ce n'est point de lui qu'il s'agit. Qui donc est ce musicien mystérieux ?

Notre érudit confrère Michel Brenet, à qui j'ai communiqué ces points d'interrogation, me signale le prédécesseur de Picot, Étienne

1. *Op. cit.*, *Notice* XXI, t. I, p. 148.
2. Il faut lire dans Castil-Blaze, *Chapelle-musique des Rois de France*, la façon grotesque dont cet auteur a compris et transcrit, en le déformant, tout ce passage qu'il a connu, sans d'ailleurs le citer.
3. *Histoire ecclésiastique de la Cour*, Paris, 1645, in-folio.
4. Même titre, Paris, 1704-1711, 2 vol. in-4°.
5. Même titre, Paris, 1776.
6. *Op. cit.*, p. 483.
7. Voir les notices consacrées à ces compositeurs par Michel Brenet, *les Musiciens de la Sainte-Chapelle*, Paris, 1910.
8. *Id.*

Le Roy, qui avait quitté la direction de la chapelle royale, avant 1613 ; cette époque, et cette qualité, — moins toutefois celle de chanoine de Péronne — rentreraient bien dans le signalement donné par le P. Fardel. Mais Étienne Le Roy, déjà abbé de St-Martin dès 1608, et chanoine de la Ste-Chapelle depuis 1600, y mourut en 1621[1]. Il serait curieux qu'entre temps il eût quitté sa prébende, pour passer à l'Oratoire, et l'ait reprise plus tard ? Et comment ses titres eussent-ils été oubliés des annalistes de l'Oratoire ? La question me semble donc demeurer entière[2].

De plus, « le P. François Bourgoing, natif de Bourges, qu'il ne faut pas confondre avec le Père général, et qui était aussi musicien, fut reçu en la maison de Paris le 26 novembre 1616 et fut chargé par notre deuxième assemblée générale, continue le P. Fardel, de faire de notre chant un livre réduit en notes de musique où, voulant enchérir sur le premier compositeur, *il nous donna de sa façon le* 3e *psaume de Vêpres : Beatus vir...*, etc., et quelques autres chants comme ceux de l'office des morts et celui des litanies de l'enfance. » (*Mémoires cités*, p. 8.)

Le P. Bourgoing, entré dans la Compagnie en 1616, l'année même où l'Oratoire fut transféré de son établissement provisoire du faubourg Saint-Jacques à la rue Saint-Honoré[3], dit, dans la préface du livre en question :

« Eam vero mentem iniecit mihi solicitudo mea de cantionibus Oratorii, quas vt ab oblivione & silentio vindicarem, fecit Eminentissimi Cardinalis Bervllii pietas, cujus ego jussu, *abhinc octodecim annis in æde nostrâ Parisiensi assiduè Choro invigilavi.* »

Si, en 1634, date à laquelle parut le travail de Bourgoing, celui-ci « donnait ses soins assidûment au Chœur » de l'Oratoire, « depuis dix-huit ans », c'est évidemment qu'il en avait la direction dès 1616, date de son entrée dans la maison de Paris. Alors, il faudrait supposer ou que l'Oratorien ex-musicien de la chapelle du Roi, dont parle le P. Batterel d'après le P. Fardel, ne dirigeait pas la chapelle des Pères, mais seulement y avait quelque influence, ou bien qu'il la dirigeait avant 1616 ; et alors les chants en question n'auraient pas pris naissance à la maison de la rue Saint-Honoré, mais à celle de la rue Saint-Jacques[4] ?

(*A suivre.*) Amédée Gastoué.

1. *Les Musiciens de la Sainte-Chapelle*, p. 165, note 2.

2. Je dois ici rendre grâce aux érudits qui ont bien voulu m'aider dans ces recherches infructueuses, M. Michel Brenet qui s'est particulièrement occupé des musiciens de la Chapelle du Roi ; le R. P. Bonnardet, archiviste de l'Oratoire ; M. Georges Durand, archiviste de la Somme, et M. l'abbé Cocrelle, maître de chapelle de la cathédrale d'Amiens, qui ont fouillé à ce sujet les archives de l'ancienne collégiale de Péronne.

3. Voir Lebeuf, *Hist. de la ville et du diocèse de Paris*, t. I, p. 40, 41, II, 158 (de l'éd. Cocheris) ; Piganiol de la Force, *Description de Paris;* la *Gallia christiana*, t. VII, col. 574-575.

4. Il serait assez curieux, si cette seconde hypothèse est exacte, que le chant de l'Oratoire, d'où dériva pour une bonne part la corruption du chant grégorien depuis cette époque, ait pris naissance sur le terrain mitoyen de celui où est maintenant établie notre *Schola*, vouée à la restauration de ce même chant.

Nouvelles musicales

PARIS

On a pu lire dans les principaux quotidiens de Paris les programmes exécutés par les maîtrises pour les fêtes de Pâques de cette année. Il faut reconnaître que le mouvement de restauration grégorienne gagne petit à petit, et qu'un peu partout une place d'honneur est réservée dans les répertoires à la polyphonie palestrinienne. Nous signalons ci-après les principales églises où le goût sévère et un vrai sentiment religieux ont présidé au choix des morceaux, regrettant de ne pouvoir les citer toutes, car il se manifeste partout une noble et généreuse émulation à se conformer aux prescriptions pressantes du *Motu proprio*.

On nous permettra de jeter le voile sur telle église où l'on entendait M. et Mme X... chanter, entre autres motets, l'*O salutaris* de Saint-Yves Bax, telle autre, où fut exécutée la trop célèbre *Messe de sainte Cécile*, qui se permet toutes sortes de libertés avec le texte liturgique, telle autre enfin où retentit le *Tantum ergo*, de Gluck (?), ou l'*Ave, Maria*, de Rameau (?), ou encore le *Tantum ergo*, de Haendel (?). Stupéfiantes nouveautés ou horrifiques arrangements ?

Saint-Eustache. — Maître de chapelle : M. Raugel ; orgue : M. J. Bonnet.

Vendredi saint : *Prélude et Fugue* en *si* mineur, Bach ; les *Sept Paroles du Christ*, Haydn. Après chaque parole au grand orgue : *La Passion*, en sept chorals, Bach.

Pâques : *Messe solennelle*, L. Vierne ; *Offertoire pascal*, Guilmant. Messe de 11 heures : *Chorals* 11 et 8, Brahms ; *Choral*, op. 93, Guilmant ; *Benedictus*, M. Reger ; *Alleluia*, op. 7, n° 6, Bonnet. Vêpres, à 4 heures : *Faux-Bourdons* des Maîtres de la Renaissance : *Haec dies*, Scheurer ; *Loué sois-tu*, Schütz. Au Salut : *Adagio*, violon et orgue, Corelli ; *Ave verum*, Josquin des Prés ; *Regina caeli*, Lucas ; *Tu es Petrus*, Perruchot ; *O filii*, Dubois ; *Tantum*, Vittoria ; Chœur final du *Te Deum*, Haendel. Interprètes : Maîtrise de Saint-Eustache, chœurs de la Société Haendel, les chanteuses de Sainte-Cécile, MM. Borrel, Gervais ; quatuor vocal : Mmes Malnory, Philip, MM. Arnaldez, Ary.

Saint-Louis-d'Antin. — Maître de chapelle : M. de Ranse ; orgue : M. Joseph Boulnois.

Jeudi saint : Office des Ténèbres par « la Schola de Saint-Louis d'Antin ». Avant l'Office : *Prière*, pour orgue, C. Franck ; *O vos omnes*, Vittoria. Office : Psalmodie des Psaumes du *premier Nocturne* ; *Lamentations*, chantées par MM. Michel et Dorbey ; *Omnes amici mei* ; *Velum templi* ; *Vinea mea*, répons de M.-A. Ingegneri ; Psaumes des *Laudes*, Chant grégorien ; *Benedictus*, Palestrina ; *Christus factus est*, M. Asola ; *Miserere*, F. Anerio. Après l'office : *Domine non secundum*, C. Franck ; Choral « *Aus tiefer Noth* », pour orgue, J.-S. Bach. Chœur de 50 exécutants.

Basilique du Sacré-Cœur. — Montmartre. Maître de chapelle : M. H. Potiron ; orgue : M. A. Decaux.

Vendredi saint : *O vos omnes*, Vittoria ; *Domine non secundum*, C. Franck ; les *Sept paroles du Christ*, Heinrich Schütz.

Pâques : *Messe en ut*, L. Vierne ; Chant grégorien de l'édition vaticane. Vêpres et Salut, à 3 heures : *O filii*, X... ; *Regina caeli*, C. Aichinger ; *Tu es Petrus*, Mendelssohn ; *Tantum ergo*, J.-S. Bach ; *Cantate*, Hassler.

Basilique Sainte-Clotilde. — La *Manécanterie des Petits Chanteurs à la Croix de Bois* et la *Maîtrise de Sainte-Clotilde* réunies ont fait entendre, pour la plus grande édification des fidèles, le beau programme suivant :

Messe : *O quam gloriosum*, de T.-L. da Vittoria ; *Ave, verum corpus Christi*, de Josquin des Prés ; *Louez le Dieu puissant* (Choral), de J.-S. Bach ; au grand orgue M. Tournemire exécuta un *Offertoire*, une de ses plus belles compositions, et à la sortie, le *final* en *si bémol*, de César Franck.

Les Vêpres, chantées à la perfection par la maîtrise de la basilique, comprenaient : *Domine, ad adjuvandum me festina*, de T.-L. da Vittoria ; *Psalmodiae vespertinae*, modulations en faux-bourdons, de Jules Meunier, et *Regina caeli*, d'Aichinger.

Au Salut solennel, on entendit : *Dextera Domini*, de César Franck ; *Regina caeli* d'Edgar Tinel ; *Tu es Petrus* (sur une antienne grégorienne), de Th. Dubois ; *O filii*; *Tantum ergo*, de Gabriel Fauré ; et, pour terminer, le magnifique *Psaume CL*, de César Franck.

Toutes nos félicitations à notre distingué confrère, M. J. Meunier, à qui revient l'honneur de cette grandiose manifestation artistique et religieuse.

Saint-Gervais. — *Offices de la Semaine Sainte.* — Il faut remonter à plus de dix ans en arrière pour retrouver des auditions des Chanteurs de Saint-Gervais ayant attiré une foule aussi nombreuse que celle accourue aux derniers offices de la Semaine Sainte. Quant à la messe de Pâques, généralement peu suivie à Saint-Gervais, les amateurs de musique palestrinienne préférant la profonde émotion des répons des jeudi et vendredi saints à l'allégresse de Pâques, elle réunit une assistance encore jamais vue. Et pourtant rien de nouveau n'apparaissait au programme : la belle messe *O quam gloriosum*, de Vittoria, le *Christus resurgens*, de Richafort, le *Regina caeli*, d'Orlando de Lassus, sont toutes œuvres connues, mais il est vrai du plus haut intérêt, et toujours susceptibles d'être réentendues. C'est d'ailleurs un des avantages de la musique polyphonique (« polymélodique » dit plus justement notre ami Aug. Sérieyx) de pouvoir toujours être entendue sans jamais tourner à l'état de « scie » ; au lieu d'être sollicitée par une seule mélodie d'un relief souvent exagéré, l'attention de l'auditeur se trouve continuellement charmée et renouvelée par une superposition de mélodies d'intérêt égal dans l'ensemble.

Mais par quel mystère dans cette église Saint-Gervais où M. L. Saint-Requier, avec les admirables Chanteurs de Saint-Gervais, s'efforce de continuer l'œuvre du regretté Ch. Bordes, se trouve-t-il quelqu'un pour essayer de la détruire ? Jugez plutôt. Au programme cité plus haut, exécuté par les Chanteurs de Saint-Gervais à la messe de Pâques, la maîtrise a répondu, l'après-midi, par le Salut suivant, dont nous extrayons le programme dans le *Guide du Concert* :

Mélodie religieuse (Bizet) — *O salutaris* (Saint-Yves Bax) — *Regina caeli* (Widor) — *Invocation* (Belleville) — *Tu es Petrus, O filii* (Dubois) — *Tantum* (Rinck) — *Tollite* (Saint-Saëns) — Interprètes : M. et Mme Fuchs.

Voilà certes un bien triste exemple et qui montre que le mouvement de rénovation de la musique religieuse, qui pourtant paraît se répandre chaque jour davantage, n'existe encore qu'en surface, non en profondeur, puisque à Saint-Gervais même on retourne aussi facilement aux vieux errements. On annonce même dans les journaux (*le Guide du Concert*, *le Soleil*, etc.), les noms des solistes !

Et dire que le pauvre Bordes a un monument dans cette église ! Son médaillon de bronze a dû frémir aux accents de l'*O salutaris* de Saint-Yves Bax !

Par contre, nous apprenons heureusement qu'un chœur grégorien de dames et jeunes filles est en train de se constituer dans cette même église Saint-Gervais, sous la direction de M. L. Saint-Requier. Voilà du moins un groupement qui combattra pour la bonne cause.

E. de la Rocque.

Les Chanteurs de Saint-Gervais ont donné le dimanche 27 avril une audition de la célèbre *Messe du Pape Marcel*, à 6 voix, au profit des œuvres paroissiales. Leur exécution comportait exclusivement des œuvres de Palestrina : *Messe du Pape Marcel* et les deux beaux motets *Salvator mundi* et *Verbum caro*.

= *A l'église Saint-Pierre du Gros-Caillou* où Mlle Delarue, élève de la *Schola* dirige les jeunes filles avec autant de zèle que d'enthousiasme, les succès obtenus sont des plus encourageants ; la prononciation romaine a été adoptée, produisant une impression favorable sur les fidèles, et le R. P. Coubé, présidant dernièrement un salut chanté par la confrérie, a bien voulu lui-même se mettre à l'unisson et récita les *Oremus* en *ous* !

FRANCE

Bellevue (diocèse de Versailles). — Dans cette charmante paroisse de la banlieue parisienne, où Mme Jumel, professeur à la *Schola*, a depuis longtemps, grâce à l'appui de l'excellent curé de Bellevue, constitué un centre du chant des fidèles, un groupe d'amateurs, alternant, pour l'Ordinaire, avec la foule, a chanté, le jour de Pâques :

Messe de la Sainte Vierge : *Cum jubilo ;* Propre du saint jour de Pâques : 1° *Introït ;* 2° *Graduel*, *Alleluia* et *Prose ;* 3° *Communion*. A l'Offertoire : *Regina caeli*, d'Aichinger. Après l'Elévation : *O bone Jesu*, de Palestrina. Au dernier évangile : Antiennes paschales.

Et au Salut du soir : *Ave verum*, Mozart ; *O filii ; Isti sunt Agni novelli* (extrait des *Cantus Mariales*) ; *Tantum ergo*, de J.-S. Bach ; *Tollite hostias*, de Saint-Saëns.

Saint-Martin-du-Tertre (diocèse de Versailles). — *Une journée liturgique.* — Avec le concours de quelques amis, fervents de la liturgie et du grégorien, M. l'abbé Féron, curé de ce village de Seine-et-Oise, avait organisé une *journée liturgique* du lundi de Pâques. Dès le dimanche soir, Matines et Laudes furent chantées ; au matin, office de Prime et Sainte Communion ; à l'arrivée du premier train de Paris, Tierce, Grand'Messe solennelle et Sexte ; et, l'après-midi, à 4 h. 1/2, None, Vêpres et Complies ; enfin un Salut solennel. Plusieurs ecclésiastiques de Paris, des délégations des patronages de garçons ou de filles de Saint-Denys-de-la-Chapelle, Saint-Ouen, Charenton, s'étaient rendus à cette journée liturgique, où tous les psaumes, — même des Petites Heures, — et l'Ordinaire, ont été chantés *avec l'alternance des paroissiens* de Saint-Martin-du-Tertre, formés de longue date par leur zélé curé. L'*Haec dies* lui-même était brillamment enlevé par les voix réunies des jeunes gens et jeunes filles de la paroisse. Avant et après les offices, le même chœur auquel répondaient les « congressistes » chanta des cantiques de Bordes et de M. l'abbé Bruneau.

C'est là un bel et noble exemple qu'ont donné M. l'abbé Féron et ses paroissiens ; puisse-t-il susciter beaucoup d'imitateurs.

H. N.

Roubaix. — *Une conférence de la « Société Palestrina » à l'Institution de Notre-Dame-des-Victoires.* — La conférence-audition annoncée sur le chant grégorien et la musique religieuse, avait attiré, jeudi 13 mars, dans la salle des fêtes du Collège, une assistance fort nombreuse et choisie. Cet empressement spontané à s'instruire des choses qui concernent la musique liturgique est des plus significatifs. Il démontre jusqu'à quel point les idées de saine rénovation ont pénétré l'élite de la société, et les progrès importants accomplis sous ce rapport depuis plusieurs années dans notre milieu, grâce à un travail actif et persévérant.

Le *Cantemus Domino* de Hassler, bien enlevé par la « Palestrina », servit d'ouverture fort appropriée à ce rendez-vous liturgique.

M. l'abbé Bayart avait pris pour thème principal de sa conférence : le chant des

anges et des enfants dans l'Évangile et dans la liturgie. Les origines du *Gloria* et de l'*Hosannah* étant bien mises en lumière par le conférencier, celui-ci n'eut pas de peine à faire ressortir l'harmonieuse interprétation fournie de ces textes sacrés par le chant traditionnel. Ce sujet fécond lui fournit l'occasion de maintes remarques suggestives sur les conditions essentielles de la musique sacrée, sur la transcendance au point de vue artistique et religieux de cette « musique d'âme » qu'est le chant grégorien et l'art palestrinien qui en dérive.

Les applications pratiques étaient faites par la *Schola Cantorum* du Collège qui donna avec précision et souplesse les *antiennes* et l'*hymne* de la Bénédiction des Rameaux ; par la *Société Palestrina* dans les *Gloria* de Palestrina et de Lotti, rendus avec le parfait ensemble et le souci du détail qui caractérisent cette belle phalange chorale.

L'auditoire témoigna à maintes reprises, par ses applaudissements, sa vive satisfaction et sa parfaite communion d'idées avec l'orateur et les interprètes.

Ce nouveau succès sera pour les organisateurs la meilleure des récompenses et sans doute aussi le plus haut encouragement à poursuivre leurs efforts.

(*Journal de Roubaix.*)

Sorgues (Vaucluse). — Encore une paroisse acquise à la rénovation de la musique religieuse. Grâce au zèle et au talent de M. l'abbé Germain, curé de Sorgues, qui les exerce et les dirige lui-même, les jeunes filles du Pensionnat de la Présentation ont pu exécuter le dimanche de la Passion, à l'église paroissiale, le programme suivant : *Messe grégorienne*, chanoine Chaminade ; *Tota pulchra es*, abbé J. Chassang ; *Fulgebunt justi*, Orlando de Lassus ; *Cantique du Saint-Suaire*, F. de La Tombelle.

L'exécution a été parfaite, et il est à souhaiter qu'un pareil exemple entraîne dans la même voie les autres chœurs de la paroisse.

Chalons. — A la cérémonie liturgique de l'intronisation de Mgr Tissier, le jeudi 13 mars, la maîtrise de la cathédrale, sous l'habile direction de M. l'abbé Collard, maître de chapelle, a exécuté le beau programme suivant : *Sacerdos et Pontifex*, à 4 voix, de Mgr Perosi ; *Te Deum*, avec des versets polyphoniques, de C. de Zachariis, Viadana, Cima ; *Christus vincit*, de Gounod ; *Exultate Deo*, de C. Boyer ; *Ave, Christe immolate*, de Josquin de Prés ; *Litanie carolingienne*, du IXe siècle ; *Tantum ergo* grégorien et *Genitori*, de Palestrina.

Le grand orgue était tenu par M. Siebert, organiste de la cathédrale.

Fréjus. — La *Maîtrise Forojulienne Notre-Dame.* — Une conversion ? Une résurrection ? Que non pas ! Une création récente et comme la succursale de la célèbre Maîtrise de Monaco que le jeune Directeur, à la fois vicaire, organiste et maître de chapelle de la Cathédrale, à ses heures soliste, M. l'abbé Canova, disciple et ami de M. le chanoine Perruchot, a créée de toutes pièces, rigoureusement observateur des lois du *Motu proprio.*

L'antique siège épiscopal du *Forum Julii* se devait bien ce luxe artistique. Il se l'est offert à souhait dans trois auditions successives, et, évidemment, dans tous les offices et fêtes : l'une en décembre dernier, au séminaire ; l'autre, le dimanche de la Passion, 9 mars, en la vénérable chapelle de Saint-François-de-Paule, patron révéré des Fréjusiens, et ce mardi de Pâques, en la chapelle de Valescure, où afflue la colonie étrangère pendant l'hiver. A ces trois manifestations était conviée la critique la plus compétente d'alentour. Elle n'a eu qu'une voix pour louer l'ensemble des chœurs, la précision des attaques, le fini des points d'orgue et la compréhension intelligente des textes. Le choix des programmes étant à lui seul une éloquence, nous donnons le dernier où furent exécutés : *Épiphanie* de Maîtrise et *Ave, Maria*, à 4 voix mixtes de Perruchot ; *Pièces de plain-chant grégorien* (Édition Vaticane) et *faux-bourdons*, de Perruchot ; *Missa brevis*, de Palestrina ; *O vos omnes*, de Vittoria ; fragments du *Messie* de Haendel ; *Ego sum panis vivus*, de Palestrina ; *Tu es Petrus*, de Clemens non Papa ; *Ave verum*, de Mozart ; *Chorals* de J.-S. Bach ; Cantate à la Vierge Immaculée (inédite), tirée de *Lobgesang, eine Symphonie-Cantate*, de Mendelssohn.

BELGIQUE

Anvers. — Une admirable solennité liturgique a attiré les 1 et 2 avril de nombreux catholiques anversois dans la jolie église romane des Saints-Michel-et-Pierre.

Beaucoup de catholiques ne connaissent de la liturgie que la messe dominicale. Ils n'ont ni l'occasion, ni le loisir de voir se dérouler, avec ses différents offices échelonnés le long du jour et de la nuit, toutes les parties de la liturgie quotidienne, et beaucoup ne soupçonnent pas l'existence de cette grande prière par laquelle la sainte Église sanctifie toute la journée chrétienne et dont elle confie l'accomplissement à ses prêtres et à ses religieux.

Et cependant c'est la prière de tous les membres de la société religieuse, l'œuvre collective des prêtres et des fidèles, l'élément le plus fécond de la vie intérieure de l'Église.

Il n'est pas question évidemment de ramener les chrétiens du xxe siècle à l'usage du vieux *Livre d'Heures* de nos aïeux. D'autre part les fidèles ne peuvent rester étrangers à cette louange publique à laquelle leur titre de chrétiens les associe.

Aussi le but de ces offices religieux était-il de fournir aux amis de la liturgie l'occasion d'assister, au moins une fois, à la célébration publique de l'office divin, tel qu'il se déploie chaque jour dans les cathédrales et les monastères, tel qu'il est récité par tous les prêtres catholiques dans la lecture privée du Bréviaire.

M. le chanoine Janssens, curé, soucieux de contribuer à la rénovation de la liturgie, avait voulu fournir aux Anversois l'occasion d'assister aux offices religieux tels qu'ils se déroulent tous les jours dans les églises abbatiales.

Seize Pères Bénédictins de Maredsous et du Mont-César, accompagnés de jeunes chantres de la première abbaye et d'un groupe de séminaristes, exécutèrent dans le chœur de cette église le mardi 1er avril les vêpres de saint Joseph, dont la fête avait été reculée, le 19 mars coïncidant cette année avec la semaine sainte. Dom Hugues, en chape, assumait les fonctions de chantre.

Tous les fidèles, qui eurent la bonne fortune d'assister à cet office, et parmi ceux-ci on remarquait Mgr Cleynhens, curé-doyen d'Anvers, furent profondément impressionnés par l'incomparable beauté du chant liturgique, mis en valeur par les voix argentines des petits chantres et la belle diction des Pères Bénédictins. Avant cette cérémonie M. le chanoine Cœymalt et dom Besse avaient exposé aux assistants le sens liturgique des Vêpres, qui forment avec les Laudes et la Messe un triptyque mystique.

Le soir, à 8 heures, les Matines solennelles furent chantées.

Le 2 avril, après les Laudes, vint la Messe de communion, célébrée selon le rite primitif à l'entrée du chœur, l'officiant faisant face aux fidèles, ces derniers répondant à haute voix aux prières du prêtre. Combien mieux que les musiques tonitruantes ou sentimentales, cette cérémonie, émouvante dans son archaïque simplicité, excitait-elle la ferveur! A 10 heures, une Messe solennelle, célébrée avec un éclat exceptionnel, marqua la fin de ces deux journées trop vite passées et que regretteront tous ceux qui eurent la faveur d'y assister.

A l'issue de l'office religieux, dom Besse développa l'idée de l'art dans la liturgie et M. Leo van Puyvelde parla des représentations liturgiques au moyen âge.

Les chants, tant de la Messe que des Vêpres et des Laudes, furent exécutés d'après l'édition Vaticane.

L'orgue était tenu avec un art consommé par le R. P. Dom Kreps, de l'abbaye du Mont-César.

Ces deux belles journées, dues à l'initiative de M. le chanoine Janssens et à la collaboration du R. P. dom Lambert Bauduin, ne seront pas sans porter leurs fruits : la liturgie, l'élément le plus fécond de la vie intérieure de l'Eglise, a été révélée à beaucoup de gens qui l'ignoraient ; l'intérêt que d'autres, plus éclairés, lui portaient déjà, a considérablement grandi.

Nous pouvons annoncer deux nouvelles intéressantes : 1° le lundi 12 mai aura lieu à l'église Saint-Michel, à Anvers, une exécution de la Messe à 3 voix du jeune artiste chrétien Lod. de Voeht ; 2° M. le chanoine Janssens prépare une grandiose journée liturgique pour le peuple.

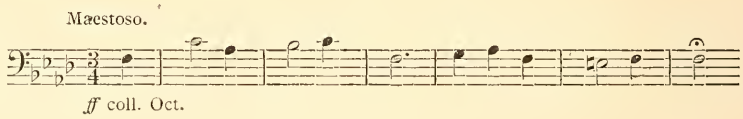
Elle aura lieu dans la même église un dimanche vers la fin de l'été.

César Franck et son œuvre d'orgue

(*Suite et fin*)

Tandis que le Maître, dans ses *Six pièces d'orgue*, donnait pour la première fois la mesure entière de sa connaissance, mûrie, de la composition, et qu'il y montrait en même temps une technique si relevée, à la même époque — entre les années 1858 à 1866, — il n'écrivait cependant en partie que des morceaux assez courts, qui, bien que la Pédale y soit employée, restent en somme simples et faciles. Un de ses élèves d'alors, qui devait remplir modestement les fonctions d'organiste dans un petit et lointain village, lui en avait suggéré l'idée. Le « Père Franck », d'année en année, montra une capacité et une connaissance pratique de plus en plus grandes, qui se remarquent pour la première fois dans les petites pièces éditées, après sa mort, par son fils Georges, chez Énoch et Cie, à Paris [1].

Dans ces pièces, on trouve cependant, en quelque chose, un peu trop de concessions au goût de l'époque; à cause de cela elles ne peuvent être qu'accidentellement employées pour l'usage religieux. Mais les unes et les autres sont certainement des plus pratiques, comme, par exemple, la première, offertoire en *fa* mineur, où se développe, dans le libre jeu d'une fantaisie riche et toujours fleurie d'une façon nouvelle, le rude mais superbe et puissant Thème :



Nous trouvons aussi dans ce même recueil l'emploi, au sentiment très juste, de vieux noëls français. Dans le *cantus firmus* de l'offertoire « pour la messe de minuit », paraît, entre autres, le séduisant *Chantons, je vous en prie* [2].

Tout est dans tout : pour les organistes qui ne disposeraient que

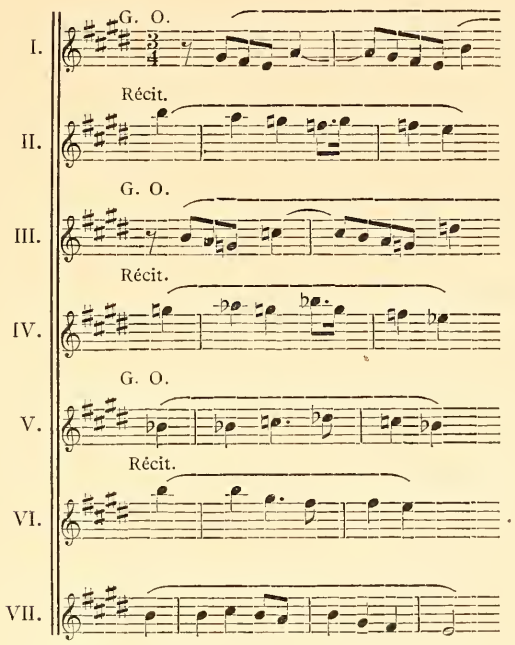
1. *Pièces posthumes* pour Harmonium ou Orgue à pédales. Prix net : 5 francs. Avec une jolie couverture reproduisant le tableau bien connu, de J. Rougier, qui représente le Maître à l'orgue.

2. Le Professeur Dr Huendgen en a parlé dans le numéro de décembre 1911 du *Gregorius Blatt*.

en forme de choral, auquel il sert simplement de conclusion (de *coda*, en termes techniques).

« L'exposition du morceau est donc un thème de *lied* en sept périodes modulantes, dont la sixième ramène et détermine la tonalité de *mi* majeur et se complète par une septième qui semble surajoutée, et même presque inutile, mais qui arrivera peu à peu à s'imposer seule et à devenir personnage principal en annulant toutes les autres.

« Voici, afin que l'on puisse suivre cette analyse sur la musique même, les notes initiales de chacune de ces sept périodes :

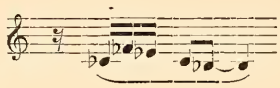


« A la suite de cette belle exposition paraît une première variation dans laquelle la phrase que l'on vient d'entendre se reproduit fragmentairement, en ce sens que les périodes II, IV et VI tombent ; seules les périodes impaires y sont traitées, et déjà la septième s'arroge un rôle plus important que celui d'une simple coda. La deuxième variation est plutôt une émanation harmonique (selon Beethoven) qu'un commentaire du thème, cependant elle développe très clairement les périodes I et IV, mais bientôt c'est la septième seule qui occupe le discours musical ; la troisième variation s'en empare et la tire péniblement de l'obscurité où les autres périodes avaient tenté de la reléguer, pour la faire monter ensuite graduellement vers l'éclat final où toute la puissance de l'orgue l'impose, triomphant enfin de ses compagnes en une péroraison toute joyeuse de la tonalité reconquise.

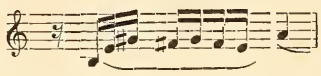
« C'est ce triomphe que le père Franck voulait nous expliquer par ces mots, incompréhensibles pour nous qui ne connaissions pas encore

la pièce : « Vous verrez, le *vrai* choral, ce n'est pas le choral : il *se fait* au courant du morceau [1]. »

A cette explication approfondie il y a peu à ajouter. On pourra cependant indiquer le soin et la finesse avec lesquels l'enchaînement des motifs les entrelace dans l'échafaudage de la construction entière. On observera particulièrement dans le conduit final, le motif extrait de la partie centrale du *maestoso* :



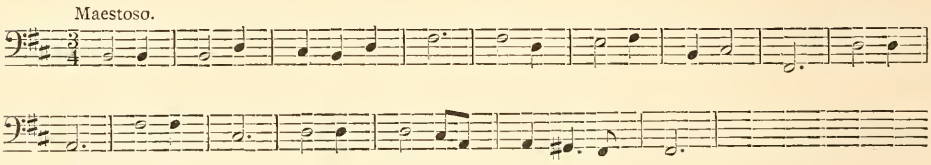
comme aussi le raccourci mélodique où la première période s'élève :



et qui, dans la joyeuse fanfare finale, va retentir de nouveau.

Ce *Choral* en *mi* majeur est ainsi pétri de douceur; une telle béatitude céleste y est renfermée, que nous ne trouvons rien, à l'époque, qui puisse lui être comparé: c'est un rêve de paradis, que seuls avoisinent les purs enchantements de l'âme artistique et pieuse d'une Fra Angelico, ou *la Vision de la Madone* de Stephan Lochmer à Rosenhag. Comme prière musicale, on ne connaît, comme comparaison, que quelques pages de la partition de *Parsifal*.

Le deuxième *Choral* (en *si* mineur) est une très imposante *Passacaglia*, sur ce thème ciselé pour ainsi dire dans le granit :



Dans la première variation, le thème est d'abord exposé par la partie supérieure; dans la seconde, il est divisé par moitié, de telle façon que l'une est confiée à la pédale, et l'autre à la main droite. Cependant, la même ordonnance conduit le chant vers la sous-dominante, avant qu'une variation pleine d'esprit ramène avec éclat la tonalité première, pour faire à la quinte supérieure une conclusion provisoire. Tout aussitôt après, — dans la variation vers *mi* ♭ mineur, — quelque chose d'étrangement disposé comme structure nous étonne peut-être tout d'abord, après l'éclat de ce qui précède, mais qui est proche tout de même par le moyen de la basse de *passacaglia*, qui, dans un intelligent concert, se joint à la mélodie nouvelle qu'elle se donne pour compagne. Vers la conclusion se presse une solide pierre angulaire en *fa*♯ mineur; sur le fond

1. D'Indy, *op. cit.*, p. 180 à 182. M. d'Indy a depuis donné une analyse plus détaillée des trois chorals dans son *Cours de Composition*, IIe livre, I, p. 482 et suiv. [*Note de la Rédaction.*]

d'une basse descendante chromatique fleurit une luxuriante ornementation, qui ensuite, dans un *fugato* en *sol*, servira utilement à contrepointer le thème, qui s'achève dans le céleste épilogue en *si* majeur. Le matériel thématique de ce choral ainsi indiqué, il sera facile au lecteur d'en suivre le développement complet.

Le troisième *Choral* (en *la* mineur), où passe comme un souffle puissant ou comme « le frémissement des grandes eaux », est une *toccata* alternant avec un choral en huit périodes, d'essence étrangement ravissante. Alors suit un *adagio*, — qui fait ressouvenir distinctement de celui de la *IX*e *Symphonie* de Beethoven, — dans lequel se reflète, comme un ciel de beauté, la noblesse de son âme :

Weg du Traum, so hold du bist [1] !

Les trois dernières rudes périodes du choral paraissent de nouveau et marchent de loin, en augmentation, vers le retour de l'impétueuse *Toccata*, sur le frémissement et les flûtes des simples mélodies des périodes du choral (les trois premières et la dernière), comme des voix de l'éternité passant dans l'air.

Le tout est aussi foncièrement germanique que pourrait l'avoir composé un *cantor* de saint Thomas.

*
* *

On peut ne pas soutenir que nous autres Allemands, en fait d'émulation artistique, nous ayons besoin de recourir à la France : pourtant d'autres y sont allés avec succès.

Sur l'exemple du maître de Barbizon et de sa compréhension recueillie de la nature, quelque chose chez nous a changé d'essence et de forme : notre peinture est pour une grosse part dans le sillage indiqué par Manet, qui a éclairé notre art d'un principe supérieur. Notre littérature n'a rien eu de plus pressé que d'imiter le brutal naturalisme d'un Zola, ou de se jeter dans le nervosisme raffiné d'un Mæterlinck. Maintenant, de plus en plus, notre musique allemande courbe le dos sous le niveau debussyste.

On donne donc à Paris, Dieu merci, de meilleurs exemples : là a vécu et vit encore une génération d'organistes solides, ayant le respect de leur religion et de la sainteté de leur art. De ceux-là fut Guilmant, qui est loin de nous être étranger.

Mais ne nous bornons pas à une seule personnalité, que nous étudierons et que nous jouerons. Risquons-nous donc quelquefois à faire connaître au public, qui aime encore trop les œuvres visant à la coquetterie, qu'il y a quelque chose de plus austère sans doute, moins facile à pénétrer, mais aussi, en récompense, de si élevé et si grandiose, dans l'œuvre d'un César Franck : *Ars severa verum gaudium* !

Abbé W. Kurthen.

1. Chemin du Rêve, quelle grâce tu as !

Autour des grands traités

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Sous ce titre, nous publierons, chaque mois, une notice de notre collaborateur J. Peyrot. Il s'occupera des petits ouvrages, anciens ou contemporains, qui bien qu'ayant une importance secondaire pour l'histoire de la musique religieuse, montrent souvent mieux que les ouvrages principaux, les tendances et les goûts des différentes époques. Pour ne pas lasser nos lecteurs en leur parlant d'ouvrages toujours semblables, M. Peyrot choisira des sujets variés et ne cherchera pas à grouper les ouvrages dont il s'occupera.

Le traité de l'abbé Dolé.

Le titre de cet ouvrage est : *Essai théorique, pratique et historique sur le plain-chant par M. l'abbé F.-C. Dolé, directeur au pensionnat ecclésiastique de Vire et aumônier de l'Hôtel-Dieu.* Caen, chez Chênel, rue Saint-Jean, et chez les principaux libraires du département, 1847.

Au début du volume nous trouvons d'abord un rapport favorable du grand vicaire de Bayeux, Thomine Desmazure, daté du 6 février 1847 et immédiatement suivi de l'approbation de l'évêque. Vient ensuite une préface qui n'offre guère d'intérêt : dans ces pages, l'auteur indique le but de l'ouvrage et l'utilité de sa publication.

Au début du traité l'auteur écrit une phrase qui ne signifie pas grand' chose et qu'un lecteur de la Bibliothèque Nationale, où se trouve ce livre [1], a déjà ponctuée d'un point d'interrogation : « Le chant ecclésias- « tique dont nous essayons d'exposer en abrégé la théorie, la pratique « et l'histoire, diffère essentiellement de la musique à l'allure vive et « légère, bien qu'il ait, sous plusieurs rapports, des relations intimes « avec elle. » L'on s'attend à une grande théorie sur la musique religieuse et le plain-chant. Pas du tout. Quelques lignes plus bas, l'auteur expose le solfège du plain-chant : sons et intervalles, signes de notation, modes et tonalités.

Il faut remarquer que l'auteur met en latin les noms des intervalles, cite les noms grecs des douze modes et insère dans son ouvrage un

1. Bibl. Nat., V. 36852.

tableau synoptique emprunté à Glareau. Après avoir comparé les différents modes, il traite de l'office divin, puis de la psalmodie et de quelques chants simples moins fréquents, et termine la partie théorique en nous exposant les règles de la composition du plain-chant. A vrai dire, il ne nous en donne que deux : 1° donner à ses mélodies une couleur convenable ; 2° placer comme il faut les repos des phrases musicales. Mais ces deux règles ont été si peu observées à cette époque qu'il convient de souligner cette simple citation.

Dans la partie pratique, l'abbé Dolé s'occupe de la manière de chanter et, tout particulièrement, de l'intention que l'on doit avoir en chantant et de la formation de la voix. Il donne ensuite des exemples de proses, hymnes et faux-bourdons (notes en plain-chant aux quatre parties).

L'abbé Dolé ne s'occupe guère de rythme. Il distingue seulement entre :

a) Le chant coulé (dans les pièces syllabiques) ;

b) Le chant battu : chant grave à notes égales *en tenant compte du degré de la fête* (!).

Il prend des exemples dans le chant romain et dans le chant diocésain de toute la Normandie (Lisieux, Évreux, Séez, Coutances, etc.).

Dans la partie historique l'auteur remonte jusqu'à la musique grecque. L'ouvrage se termine par un recueil de pièces à une et à quatre parties (faux-bourdons), et par un tableau des règles et échelles de transposition.

Cet ouvrage se distingue des ouvrages similaires parce que l'auteur se préoccupe d'être complet, tout en restant très concis, et ne néglige pas la question de la piété dans le chant. Il semble avoir été écrit par un homme intelligent, actif, doué d'une certaine initiative et qui, à ce titre, méritait d'être cité.

J. Peyrot.

PETITE CORRESPONDANCE

N. B. — *Il est répondu dans cette rubrique aux demandes de renseignements susceptibles d'intéresser nos lecteurs. La réponse sera donnée ici même, sauf pour les personnes qui désireraient une réponse personnelle.*

En raison des nombreuses demandes de renseignements qui nous sont adressées par nos abonnés ou autres personnes, il ne nous sera possible de répondre personnellement désormais qu'aux lettres qui contiendront 0 fr. 30 en timbres-poste.

Dans cette rubrique, nous insérerons volontiers au titre Demandes *les questions qui nous seront envoyées par nos abonnés. Les personnes autres voudront bien, pour frais d'insertion, joindre 0 fr. 30 à leur demande.*

Réponses.

A. B. Saint-Étienne. — La *Revue musicale*, aujourd'hui dénommée S. I. M., a son siège : 29, rue La Boëtie, Paris.

A. Petitjean. — 1° Dans les éditions usuelles des messes de Du Mont, on ne donne que celles des 1er, 2e et 6e tons, qui sont les seules usitées. Vous trouverez les deux autres dans la seule publication de Guilmant, qui a donné les cinq messes transposées et harmonisées, chez Durand, 11, place de la Madeleine, Paris. A part, cette publication de Guilmant, vous ne trouverez le texte authentique des messes des 1er, 2e et 6e tons, que dans la plaquette d'A. Gastoué, publiée chez Lethielleux et à la Société d'éditions de chant grégorien, 10, rue Cassette, Paris. — 2° Le chant de la Passion n'a pas encore été publié dans la Vaticane : en attendant, continuez de vous servir de celui en usage dans votre diocèse ; il n'existe pas, jusqu'ici, de chant officiel de la Passion.

A plusieurs lecteurs.— La *Tribune* du mois prochain parlera spécialement de l'orgue colossal de 215 jeux, en construction à Liverpool.

BIBLIOGRAPHIE

La Vie et les Arts liturgiques, *revue mensuelle*, sous la direction du R. P. Dom Besse, O. B. Le numéro, 1 franc. Édition ordinaire : un an, 10 francs, étranger, 12 francs ; édition de luxe : France et étranger, 25 francs. Paris, Librairie de l'Art Catholique, 6, place Saint-Sulpice.

Voici l'une des plus intéressantes fondations de revues que nous ayons eu, depuis longtemps, plaisir à saluer. Le mouvement, purement artistique chez quelques-uns, qui a entraîné les musiciens vers l'art grégorien et palestrinien, a comme complément un renouveau liturgique. Le mouvement de réforme musicale religieuse avait ses bulletins et ses revues : l'ensemble de la vie liturgique n'en possédait point. Les quelques tentatives faites jusqu'ici dans ce sens étaient incomplètes ou peu pratiques : la publication nouvelle groupe des efforts épars, des idées qui se doivent unir ; de ce mutuel appui, est sortie la fondation de *la Vie et les Arts liturgiques.*

Le premier numéro, paru à Pâques, charme par son aspect et sa tenue. Des articles de différents genres y réunissent les noms de plusieurs bénédictins, Rme dom Pothier, dom Besse, dom d'Estrée, dom Moreau, de divers littérateurs et musiciens : MM. C. Lecigne, Armand Praviel, R. Havard de la Montagne, Aug. Sérieyx. C'est dire déjà tout l'intérêt de la rédaction de la revue.

Une couverture sobre et classique dispose favorablement le lecteur ; un encartage vraiment superbe, reproduction d'une magnifique estampe du XVIIe siècle, ajoute son charme au fascicule.

Peut-être l'ensemble des articles du premier numéro est-il plus liturgique qu'artistique, plus consacré au *charisma* qui se dégage des rites qu'à l'attrait dont les revêtent les arts ? Ce sera là notre critique, — on voit qu'elle est légère, — à l'égard du premier numéro ; sans doute les fascicules suivants donneront-ils un peu plus de place à la peinture, à la décoration des livres et des vêtements, à l'enluminure et à la reproduction des manuscrits ? En formulant ce vœu, la *Tribune* ne peut que souhaiter, de grand cœur, le plus complet succès à sa nouvelle sœur : *Vita et salus per vetuà !*

A. Gastoué.

La Schola paroissiale, *nouvelle collection de musique d'église*, même éditeur.

Nous avons déjà, le mois dernier, annoncé l'apparition des nouvelles séries de cette collection, inaugurée l'an dernier par notre confrère, M. l'abbé F. Brun. L'édition nouvelle de la place Saint-Sulpice comprend trois séries, très heureusement comprises, la première de pièces latines faciles, la deuxième d'œuvres avec paroles françaises, la troisième de morceaux pour orgue ou harmonium. Signalons, comme compositions caractéristiques, parmi les numéros déjà parus, dans la première série, une très pratique *Messe* à deux voix égales, de M. l'abbé C. Boyer, et l'*Hymne à Jeanne d'Arc*, de M. l'abbé Brun ; dans la deuxième série, le *Cantique à la Vierge immaculée*, d'E. Chausson ; dans la troisième série, jusqu'ici la plus intéressante des trois, un choix de *Pièces faciles* de J.-S. Bach pouvant être jouées sur l'harmonium, les très beaux *Interludes* de M. René Vierne, sur l'hymne *Pange lingua*, et la réédition d'œuvres peu connues d'E. Chausson et de Niedermeyer.

A. G.

Éditions musicales du *Noël*, chaque numéro, 0, 20 franco ; la série de huit numéros, 1 fr. 10. Paris, Bonne Presse, 5, rue Bayard.

Nous avons déjà, en son temps, annoncé l'apparition de cette publication « pour fêtes religieuses et séances récréatives » parvenue aujourd'hui à son quarantième numéro. Avec quelque mélange dans la qualité musicale, ces fascicules contiennent d'excellentes choses : plusieurs motets et cantiques de M. le Chanoine Perruchot, parmi lesquels un *Tantum ergo* à 3 voix mixtes, et le chant des « Noëlistes » *Unissons-nous sous la même bannière*, écrit sur une basse contrainte et merveilleusement mélodique ; divers chants français, religieux et profanes, de Mgr Foucault, de MM. Artigarum, A. Gastoué, J. Thomas, etc. Collection très pratique à recommander pour patronages et confréries.

L. T.

Accompagnements nouveaux et *très faciles* du Chant des offices, par L. Jacquemin, avec notices par A. Gastoué ; chaque fascicule, 1 fr. 60, chez l'Auteur, M. l'Abbé L. Jacquemin, professeur à Saint-Charles, Chauny (Aisne).

Cette collection se poursuit très régulièrement ; aux fascicules déjà parus vient de s'adjoindre la suite du Propre du Temps, avec les messes des dimanches du Temps Pascal, la suite du Propre des Saints, avec les fêtes d'avril et de mai ; enfin le premier fascicule des ordinaires de la messe. Excellente publication à répandre largement.

G. Zanetti, **Danses à quatre parties**, extraites de *Il scholaro* (1645) ; net, 2 fr. Sénart, 20, rue du Dragon, Paris.

Nouveau numéro de l'*Édition populaire française* (*école ancienne*), que transcrivent et annotent nos confrères MM. J. Peyrot et J. Rebufat. Ces *Danses* sont écrites pour quatuor à cordes, dans une couleur et une forme populaires des plus intéressantes.

Les Maîtres classiques de la musique, *collection instructive française*. Roudanez, 9, rue de Médicis, Paris.

Saluons la nouvelle collection d'œuvres classiques de piano, « placée sous le contrôle artistique de Vincent d'Indy, et publiée avec la collaboration de Blanche Selva ». Cette nouvelle série comprend déjà onze numéros de Bach, Couperin, Kuhnau, Purcell, Rameau, etc., à des prix très modiques, depuis 0 fr. 30. Souhaitons bon succès à cette nouvelle série.

VIENNENT DE PARAITRE, Œuvres recommandées :

A la *Revue du Chant grégorien*, petite feuille, n° 87 : les vêpres du dimanche de Pâques, chant des antiennes, n° 88 ; Hymne et antiennes à *Magnificat* pour les vêpres des dimanches du Temps Pascal.

Édition Janin :

Abbé Brun : *Messe de l'Ascension* (d'après l'Édition Vaticane) accompagnement d'orgue, 1 fr. 50 ; *Chants pour les défunts* (*Miseremini*, *O salutaris*), 1 fr. 50 ; *Litanies de la Sainte Vierge*, à 4 voix mixtes, ou 2 v. ég., d'après Palestrina, partition, 1 fr., voix seules, 0 fr. 20. G. Berruyer : *Sub tuum*, à 3 voix égales, partition, 1 fr. 35, voix seules, 0 fr. 25.

Édition Biton :

L. Saint-Requier : *Deux cantiques solennels en l'honneur de Jeanne d'Arc*, à 4 voix mixtes, ou, 2, 3 v. ég., paroles de l'abbé Le Dorz, partition, 2 fr., voix seules, 0 fr. 30.

LES REVUES (articles à signaler) :

Les Chansons de France, n° 25. — Numéro contenant la suite de la publication des *Chansons du Pays de Vannes*, si caractéristiques pour l'étude de l'art populaire breton.

Le Monde musical, n° 4. — H. Prunières : *Luigi Rossi* [intéressant article sur ce musicien du XVIIIe siècle que Saint-Évremond appelle « le premier homme de l'univers dans son art »].

La Belle Chanson, nos 23, 24. — En supplément des chansons françaises du XVIIIe siècle retrouvées ou composées par Déodat de Sévérac.

Le Guide musical, nos 7, 8, 9. — *Berlioz et J. W. Davison* [d'après leur correspondance. Berlioz, dans ses *Mémoires*, ne souffle pas mot de cet ami londonien qui lui fut si dévoué !]. — N° 10. M. Brenet : *Le « Cas Rust » et le trucage musical* [article où il est rappelé que le jeune Rust fut chargé pendant quinze ans de rédiger et reviser seul l'édition de la *Bachgesellschaft* (!!)]. — N° 13. Lionel Dauriac : *Sur l'esthétique de Richard Wagner* (ou : Comment il faut lire *Opéra et Drame*).

Gregorius Blatt, n° 3. — P. Bohn : *La note liquescente dans le chant grégorien ; sa nature, son exécution.*

Rassegna gregoriana, n° 1. — J. Borremans : *La réforme du chant liturgique.* — D. J. Schuster : *Des origines du chant liturgique* (suite).

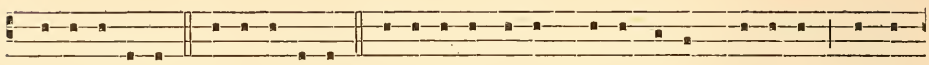
Musica sacra (Ratisbonne) nos 3, 4. — Dr F. X. Mathias : *Les éditions grégoriennes en notation moderne rythmique* [pour en défendre la légitimité et les avantages en certains cas] ; D. Lucien David : *L'introït « Laetare » du 4e dimanche de Carême* [étude très fouillée du texte et de la mélodie]; Dr G. Eisenring : *La messe de Pâques d'un compositeur suisse du XVIe siècle* [composée, partie par Clément Hör, partie par Heinrich Isaak, cette messe comprend tous les chants de l'ordinaire et du propre, traités polyphoniquement].

Benedictio mensae

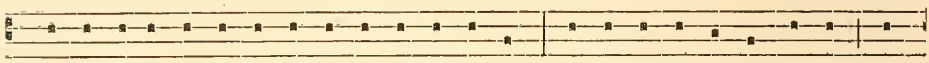
Nous croyons être agréable à plusieurs de nos lecteurs ecclésiastiques en leur donnant les prières du *Benedicite* et des *Grâces*, avec le ton de leurs récitatifs rendu conforme à l'Édition Vaticane. Ces prières pourront être demandées au *Bureau d'édition de la Schola*, 269, rue Saint-Jacques, Paris, sur feuille détachée, au prix de 0,05 (par poste 0,10).

AD PRANDIUM

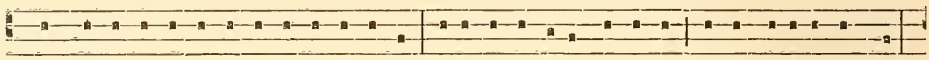
I



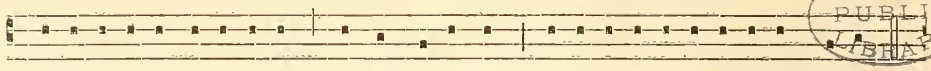
Be-ne-dí-ci-te. ℟. Bene-dí-ci- te. ℣. O-cu- li ómni- um * in te spe-rant, Dómi- ne, et tu



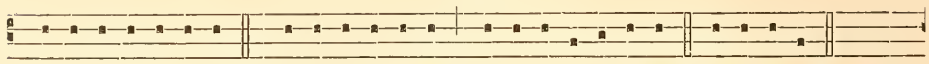
das es-cam il- ló- rum in témpo- re oppor-tú-no. A-pe- ris tu ma-num tu- am, et



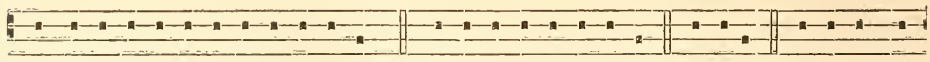
imples omne á- nimal bene- di-cti- óne. Glóri- a Patri, et Fi- li- o, et Spi- rí-tu-i Sancto,



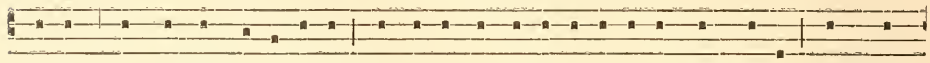
Sic-ut e-rat in princí-pi- o, et nunc, et semper, et in saécu-la saecu-ló-rum. Amen.



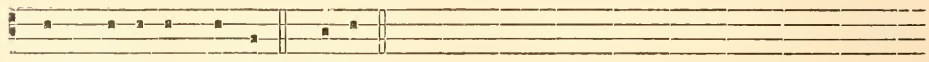
Ký- ri- e e- lé- i- son. Christe e- lé- i-son. Ký-ri- e e- lé- i- son. Pater noster, *secreto*.



℣. Et ne nos indúcas in tenta- ti- ó-nem. ℟. Sed lí-be-ra nos a malo. Orémus. Bé-ne- dic, Dó-

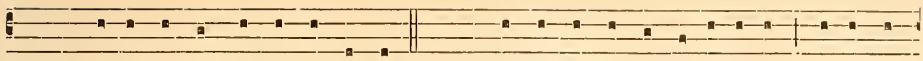


mi-ne, nos et haec tu- a do-na, quae de tu- a largi- tá-te sumus sumptú-ri. Per Chri-

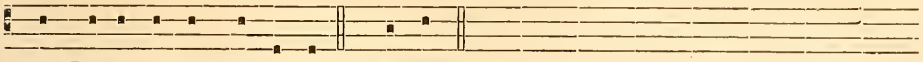


stum Dómi- num nostrum. ℟. Amen.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

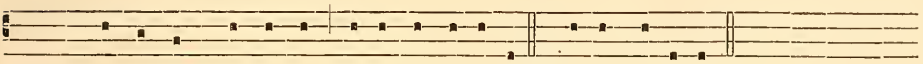


Lector : Ju-be, domne, be- ne- dí- ce- re. *Bened.* Mensae cae- lé-stis par-tí-ci-pes, fá- ci- at



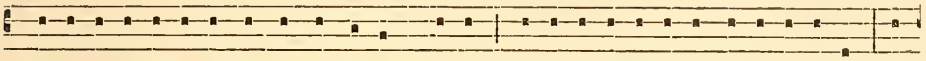
nos Rex ae- tér-nae gló- ri- ae. ℟. A-men.

II

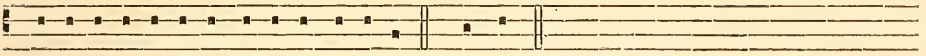


Lector : Tu au-tem, Dó-mi- ne, mi-se- ré- re nobis. ℟. De- o grá-ti- as.

℣. Confiteántur tibi, Dómine, ómnia ópera tua. ℟. Et sancti tui benedícant tibi. Glória, *ut supra.*



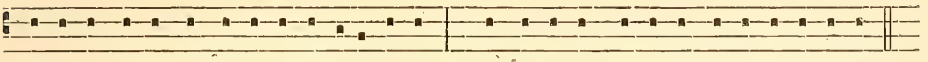
A-gimus ti- bi grá- ti- as, omní- po-tens De- us, pro u-ni- vérsis bene- fí-ci- is tu- is. Qui



vi-vis et regnas in saécu- la sae-cu-ló-rum. ℟. Amen. *Ps.* Miserére mei, Deus, *vel Ps.* :

I ch. II ch.

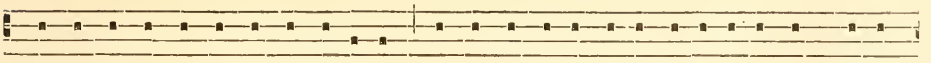
Laudá- te Dómi- num omnes gentes ; * laudáte e- um omnes pópu- li. Quó- ni- am confir--



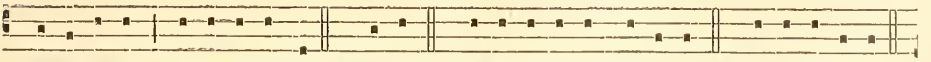
má-ta est super nos mise- ri-córdi- a e- jus : * et vé- ri- tas Dómi- ni ma-net in ae-ternum.

Glória. Sicut. Kýrie. Pater, *ut supra.*
℣. Et ne nos indúcas in tentatiónem. ℟. Sed líbera nos a malo.
℣. Dispérsit dedit paupéribus. ℟. Justítia ejus manet in saéculum saéculi.
℣. Benedícam Dómino in omni témpore. ℟. Semper laus ejus in ore meo.
℣. In Dómino laudábitur ánima mea. ℟. Aúdiant mansuéti, et laeténtur.
℣. Magnificáte Dóminum meum. ℟. Et exaltémus nomen ejus in idípsum.
℣. Sit nomen Dómini benedíctum. ℟. Ex hoc nunc, et usque in saéculum.

BOSTON PUBLIC



Re- tri- bu- é- re di- gná-re, Dómi- ne, ómni- bus no-bis bo-na fa-ci- én-ti- bus propter



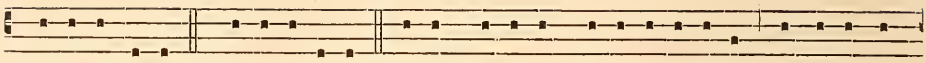
nomen tu- um, vi- tam aetérnam. ℟. Amen. ℣. Be-ne- di-cámus Dómi-no. ℟. De- o grá-ti- as.

℣. Fi-dé- li- um á- nimae..... in pa-ce. ℟. Amen.

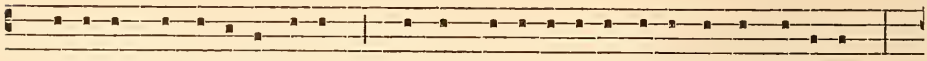
Pater noster, *secreto.* ℣. Deus det nobis suam pacem. ℟. Amen.

AD COENAM

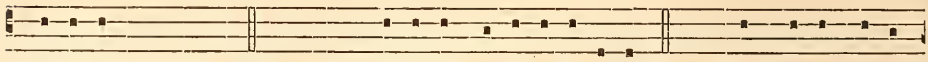
I



Be-ne-dí- ci- te. ℟. Be-ne- dí-ci- te. ℣. E-dent páupe-res * et sa- tu-rabúntur, et laudá-bunt



Dó-mi-num qui requí-runt e- um : vi- vent corda e- ó-rum in saécu- lum saécu-li.

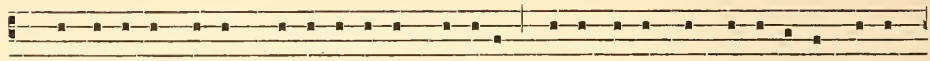


Gló-ri- a, *etc., ut supra. Lector* : Jube, domne, be-ne-díce- re. *Bened.* Ad coenam vi-tae

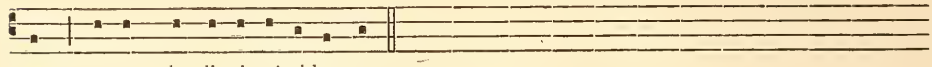
aetérnae perdú-cat nos Rex aetérnae glóri- ae. ℟. Amen.

II

Tu autem, *etc., ut supra.*

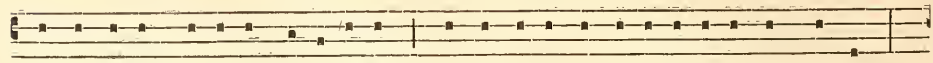


℣. Me-mó-ri- am fe-cit * mi- ra- bí- li- um su- órum mi- sé- ri- cors et mi-se- rá-tor Dó-mi-

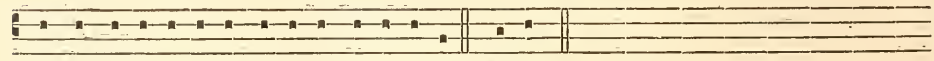


nus : escam de- dit ti-ménti-bus se.

Glória. Sicut, *ut supra.*



Be- ne- díctus De- us in do-nis su-is, et sanctus in ómni-bus o-pé- ri- bus sú- is.



Qui vi- vit et regnat in saécu- la saecu- lórum. ℟ Amen.

Ps. Laudáte Dóminum, *et reliqua ut ad prandium.*

Le Gérant : ROLLAND.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Dix-neuvième Année | N° 6 | Juin 1913

LA TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue avec Supplément et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. **10** fr.
Union Postale (autres pays). **11** fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (Ve)

14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Supplément ni Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves. **6** fr.
Union Postale. **7** fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

Le Chant des Oratoriens (suite et fin). . . . . A. Gastoué.
Nouvelles musicales.
Contribution à l'interprétation de la musique française au XVIIIe siècle. — Les Agréments (à suivre). . . . . Eug. Borrel.
Le nouvel orgue de Liverpool. . . . . . L. T.
Petite correspondance.
Bibliographie : La modalité grégorienne, *par William Gousseau.* . . . . . F. de La Tombelle.
Morceaux de plain-chant choisis et harmonisés, *par E. Gigout.* W. Gousseau.
Ouvrages divers : Les Revues ; articles à signaler. . . . . La Rédaction.

Un coin de la musique d'église au XVIIe siècle

Le chant des Oratoriens :

Louis XIII maître de chapelle

(Suite et fin)

Quoi qu'il en soit, l'ensemble du répertoire, sauf certains chants restés manuscrits et publiés plus tard, trouva place dans le volume suivant, édité chez Pierre Ballard, en 1634 :

BREVIS
PSALMODIÆ RATIO,
AD VSVM PRESBYTERORVM
CONGREGATIONIS ORATORII.

Domini nostri IESV CHRISTI instituta, in qua, quid, quoque modo tum celebranti, tum Choristis, aut cuilibet e choro psallendum sit, subjectis regulis declaratur.

AVTHORE
P. FRANCISCO BOVRGOING,
BITVRICENSI,

Congregationis Oratorii Domini nostri IESV CHRISTI Presbytero : & domus nostræ Parisiensis Chori Moderatore.

Ce livre est un in-8° de III feuillets et 268 pages. Des additions y furent faites, qui ne figurent pas dans tous les exemplaires connus : 1° la messe des morts et les chants des funérailles, 19 pages ; 2° les lamentations des trois derniers jours de la Semaine sainte, 25 pages ; 3° les chants de diverses processions, 13 pages [1].

Dans la dédicace au P. de Condren, supérieur général, le P. Bourgoing explique que, depuis qu'il avait reçu l'ordre du cardinal de Bérulle de sauver de l'oubli et du silence les chants de l'Oratoire, il a voulu faire un livre à la fois complet, utile, et où *de nouvelles formes de notes* indiquent avec précision la tenue de la voix. De quoi le loue le P. Mersenne, fameux musicologue : « *Artem novam, & exactam Psalmodiæ canendæ... ornatam, non absque singulari voluptate, quæ solet oriri ex diuinorum Eloquiorum ad Harmoniæ modos exactorum contemplatione, perlegi.* » (Approbatio). Chastelain, chanoine de Paris, donnait également son approbation à l'œuvre.

C'est aux pages 16 et 17 que le P. Bourgoing explique son système précis de notation, dont la caractéristique est spécialement l'emploi de « semibrèves », alors dans toute leur nouveauté. L'humanisme florissait, et la tyrannie de la « quantité » mal comprise devenait une maladie. L'auteur y revient encore pages 37, 88, et ailleurs.

Le but avoué de tout cela était d'avoir un chant non seulement nouveau, pour la plupart des cas, mais « bref », éloigné de la « morose multiplicité de notes (!) usitée dans les cathédrales et même les églises paroissiales », enfin « mesuré » suivant la quantité.

Le P. Bourgoing, nous apprennent encore les *Mémoires domestiques*, ne resta point toute sa vie dans la Congrégation.

Son « intempérance » notoire, paraît-il, mal commun aux maîtres de chapelle de ce temps, nous dit Gantez [2], l'en fit sortir dès 1639. Se cor-

1. Ces suppléments figurent à l'exemplaire qui est dans ma bibliothèque. Celui de la Bibliothèque Nationale, cote B. 3553, ne les a pas.
2. *L'Entretien des musiciens*, passim.

rigea-t-il rapidement, la cause faisant supprimer l'effet ? On le retrouve en effet, deux ans après, devenu confesseur des Bénédictines de Picpus, et, en 1641, il publiait un livre sur la psalmodie, qui est surtout un traité ascétique, et où Fétis avait vu, on ne sait comment, une réédition du livre de chant de l'Oratoire. Ce nouvel ouvrage de Bourgoing est intitulé : *Le* | *David* | *François,* | *ou* | *traité* | *de la saincte psalmodie,* | *contenant plusieurs advis* | *ou enseignements méthodiques, pour ceux* | *qui sont appliquez par estat à chanter* | *les loüanges de Dieu* (Bibl. Nat., B. 6145).

Le *Brevis psalmodiae ratio* devait cependant connaître une seconde édition, mais bien plus tard, en 1753 (Paris, Claude Hérissant. — Bibl. Nat., B. 7084). Cette édition reproduit à peu près les chants de l'édition originale de Bourgoing, mais avec des additions notables, spécialement des chants pour les saluts et diverses dévotions.

*
* *

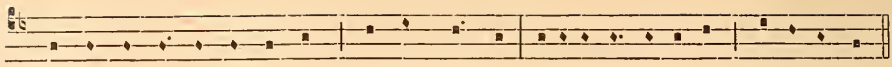
L'influence du chant de l'Oratoire sur la liturgie des églises de France grandit de plus en plus. De notre temps, le *Rorate,* entré depuis un siècle dans l'usage courant, le *Salve, Regina* bien connu, du ve ton[1], un *Tantum ergo* du même mode[2], dont un « double » a formé le chant appelé maintenant « moderne », mais, par-dessus tout, des formules nouvelles pour les psaumes, voilà, en gros, la place des chants oratoriens dans nos habitudes. Cette place, et cette influence, sont manifestes dans le curieux tableau des nouveaux « huit tons », inséré en 1698 à la suite de certains exemplaires du bréviaire néo-parisien de Noailles (Bibl. Nat., B. 504). C'est là qu'on trouve, pour la première fois, classé comme IIe ton en A, sous le titre de *Hypoæolius*, parmi les *Mesopycni* (sic !), le ton oratorien du *Dixit Dominus*, que voici d'après l'édition de 1634 :

Dans le même tableau du bréviaire de Noailles, on trouve aussi, comme VIe ton, le fameux « royal » usité déjà pour l'*Exaudiat.* Mais une formule contenue dans le *Directorium chori* des Oratoriens en offre évidemment le premier jet :

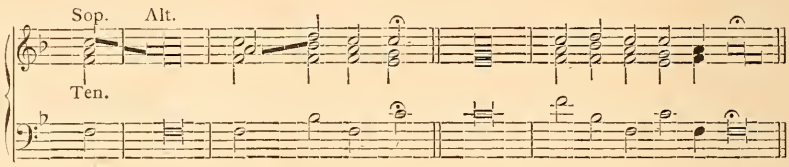
1. Dont on a donné tant de variantes, et duquel un ancien critique, Boucher d'Argis, disait : « Comme le goût change avec le tems, quelques modernes du dernier siècle ont composé cette antienne du 5e mode, mais sans beaucoup de méthode... L'auteur du nouveau chant fait au contraire monter *Iesum* au plus haut de l'octave, ce qui n'engage pas à incliner le corps par respect ; et son *o clemens* est d'un chant trop bas et trop froid ». Je cite d'après J. de Valois, le *Salve, Regina*, p. 97, Paris, 1912.

J'en ai donné une transcription, d'après l'édition originale de Bourgoing, et une harmonisation à 4 voix selon le goût de l'époque, dans un fascicule édité à la Schola : *Choix de plains-chants et chorals populaires français des XVIIe et XVIIIe siècles.*

2. Même publication.



Or, le même thème s'en retrouve dans un faux-bourdon de la même époque, intitulé *les Grâces du Roy*, pour le *Laudate*, parmi les chants du 6e ton [1] :



Le vocable de ton « royal », le titre de « Grâces du Roy », nous reporteraient-ils dans l'entourage de Louis XIII, dont la musique de l'Oratoire semble avoir reflété les goûts ? Ne serait-il même point une composition de ce roi musicien ?

C'est qu'en effet le monarque affectionnait ce genre, et peut-être, émule de son antique prédécesseur Robert le Pieux, s'il n'eût eu à présider aux destinées de la France, aurait-il pu s'illustrer dans la musique religieuse. Les publications de ce temps y font diverses allusions, et, flagorneries mises à part, il me semble que les appréciations qu'elles donnent éclaireront ce petit coin de l'histoire musicale, où s'élaborèrent les relations entre le Louvre et l'Oratoire [2].

« On voit, — dit le P. Fr. Bourgoing dans son dernier ouvrage, dédié à Louis XIII lui-même, — en quelle estime estoient les Chantres chez les Iuifs, & combien nostre Dauid les cherissoit, entrant dans leurs concerts avec sa harpe, pour loüer ensemble ce grand Dieu ; ainsi que vostre Maiesté daigne faire quelquefois auec les siens pour honorer ce Roy de gloire & chanter ses diuines loüanges...

« Dauid se delectoit à faire des airs qu'il appliquoit aux paroles de ses diuins Pseaumes, et en suite les concertoit parmy ses Chantres. Et votre Maiesté, Sire, qui n'ignore rien, & entre les autres sciences se plaist à la Musique, où elle trouue ses plus agreables diuertissements, & fait aussi bien que Dauid des airs & des chants rauissans, qui charment, et frappent doucement l'oreille de ceux qui ont l'honneur de les oüir... [3]. »

De son côté, Louis Archon écrit, d'après des mémoires manuscrits :

1. Dans les *Airs sur les hymnes sacrez*, Paris, 1624, in-8o, folios 44-45. Ce recueil fut fait par les Jésuites.

2. Les sources immédiates, et d'ailleurs bien connues, sur Louis XIII musicien, sont la *Gazette de France* (22 mars 1635), les mémoires de Mme de Montpensier (éd. Poujoulat, pp. 11 et 20), et de Dubois (éd. Poujoulat, p. 526), en quelques traits d'ailleurs assez brefs ; Louis XIII aurait mis en musique, dans sa dernière maladie, le *De profundis* « qui fut chanté dans sa chambre incontinent après sa mort ». Je préfère reproduire ici les curieux textes qui vont suivre.

3. *Le David françois*, dédicace.

« Comme le Roy aimoit la Musique, mais de cette sorte de Musique grave & sérieuse, propre pour les Temples de J. C. où il faut de la simplicité et du recüeillement, dans les momens de loisir qui lui restoient, après avoir donné ses ordres à tout ce qui regardoit l'avancement du siège [de la Rochelle], il s'égayoit à composer des motets ; il n'avoit jamais appris la Musique par regle : cependant il n'y avoit point de Musicien qui manquât moins à ses tons et à ses mesures. La Fête de la Pentecôte étant prochaine, & Sa Majesté n'ayant pas mené avec Elle ni ses Chantres, ni ses Musiciens, Elle montra à un de ses Ecclésiastiques la maniere de noter les Pseaumes qu'on chante aux premières et aux secondes Vêpres, & afin que tout fût prêt pour le jour de la Fête, son zele lui fit passer la plûpart d'une nuit à un travail où Elle prenoit plaisir : on vit ce jour-là ce pieux Monarque, comme David au milieu de ses Chantres, les animer par sa voix, les diriger par ses mouvemens en chantant les Pseaumes selon les notes qu'il avoit marquées ; et tout cela avec des accords si justes, & des sons si mesurez, qu'on étoit charmé de leur harmonie [1]. »

Et plus loin :

« Comme le Roy aimoit beaucoup la Musique, il avoit composé la sienne d'un tres grand nombre de Musiciens, tous exquis et tres-habiles ; l'on avoüoit que pour la beauté des voix, la multitude des instrumens, la douceur de la symphonie, elle surpassoit infiniment celle de ses prédecesseurs & de tous les Princes de l'Europe : il y avoit deux sous maîtres tres-sçavants [2] ; mais ce qui animoit davantage tous les Musiciens, c'est que Sa Majesté prenoit plaisir à mêler sa voix avec les leurs, les redressant quelquefois sur les notes [3]. »

Enfin, Antoinè Godeau, le premier écrivain inscrit dans l'Académie française, fait à son tour l'éloge de Louis XIII, dans la préface à sa paraphrase des *Pseaumes de David*. Bien que ce passage ait déjà été cité par d'autres musicologues, je crois bon de le reproduire ici à nouveau, d'après l'édition de 1672, qui donne les « chants corrigez » par Thomas Gobert, « Maistre de la Musique de la Chapelle du Roy, & Chanoine de la sainte Chapelle de Paris », musicien que j'ai mentionné plus haut.

« Le feu Roy, de glorieuse memoire, n'avoit pas dédaigné d'employer la parfaite connoissance qu'il avoit de ce bel Art, sur quatre de mes Pseaumes, qui ont esté imprimez il y a longtemps. Et les plus excellens Maistres ont admiré cette composition. Le pieux divertissement que ce grand Prince y voulut prendre m'est si glorieux, que la modestie m'auroit empêché d'en parler, si je l'eusse jugé plus puissant que toutes mes raisons pour porter ceux à qui ie parle, à imiter le zele & la pieté de ce grand Prince, dont la vie a esté comme un concert harmonieux des plus augustes vertus, & qui ayant restably en tant de

1. Archon, *Hist. eccl. de la Cour*, t. II, p. 754 (livre III, ch. xxix).
2. Voir plus haut.
3. Archon, *ibid.*, p. 771.

lieux les loüanges de Dieu, les vouloit aussi chanter luy-mesme, & travailloit à les mettre dans la bouche de ses subjets d'une maniere agreable ! »

Nous voici donc encore sur une piste nouvelle. Quels sont, parmi les chants corrigés par Gobert, les quatre psaumes français composés par Louis XIII ? Nul moyen direct ne permet de les retrouver : cependant, l'abbé Oroux, dans un livre tardif [1] mais toutefois bien informé, précise le psaume *Seigneur, à qui seul je veux plaire*, comme ayant été mis en musique par le Roi. De son côté, dans ses *Nouveaux élémens du chant*, le P. Souhaitty, minime [2], publie le dessus et la basse de psaumes de la paraphrase de Godeau, dont la version mélodique est légèrement différente de l'édition susmentionnée. Seraient-ce là les compositions de Louis XIII ? mais encore faudrait-il prouver que Gobert, sans rien dire, les aurait insérés parmi les siennes ; cela ne me paraît guère probable. On voudrait que la « modestie » du premier académicien ne les eût point célées.

Amédée Gastoué.

1. *Hist. ecclés. de la cour de France*, Paris, 1776, t. II, p. 451. Je dois cette référence à l'amabilité de M. Michel Brenet.

2. Paris, 1677, in-4°, p. 44. (Bibl. Nat., V. 17527.) Le *Salve* de l'Oratoire se trouve également dans l'*Essai du chant de l'Église par la nouvelle méthode des nombres*, du même auteur, paru en 1679, in-8° (Bibl. Nat., rés. V. 2572.)

Nouvelles musicales

Distinction honorifique.

Nous apprenons avec grand plaisir la nouvelle distinction honorifique dont vient d'être honoré le maître Vincent d'Indy.

Par arrêté spécial, le roi des Belges vient de conférer, dans le courant du mois d'avril, au vaillant fondateur de la *Schola*, la décoration de commandeur de la Couronne, en reconnaissance de la grande part que M. d'Indy a, depuis vingt-cinq ans, prise au mouvement musical en Belgique. Il a, en effet, dirigé à Bruxelles, ainsi que dans les grandes villes de province, de nombreuses auditions et représentations ; et ses œuvres lyriques ont rencontré, au théâtre de la Monnaie, un accueil des plus chaleureux.

C'est aussi dans ce théâtre, rappelons-le, que furent créés *le Chant de la cloche* et *Fervaal* et *l'Étranger*.

La haute distinction dont il est l'objet sera aussi favorablement accueillie par le grand public que par l'unanimité des artistes, et nous nous faisons ici les interprètes de la *Schola* et de ses amis en priant M. Vincent d'Indy d'agréer les respectueuses et très cordiales félicitations de la *Tribune de Saint-Gervais*.

Récompense académique. — C'est encore une manière de distinction honorifique que l'attribution d'un prix de l'Institut de France : telle est la marque d'honneur que l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres vient de décerner à notre éminent confrère et collaborateur Michel Brenet, pour son beau volume sur les *Musiciens de la Sainte-Chapelle*, distinction si bien méritée. Avec nos compliments et nos plus respectueuses félicitations.

PARIS

Saint-Gervais. — Afin de répondre au désir de Sa Sainteté Pie X de voir l'emploi du plain-chant grégorien se généraliser, il se crée à l'église Saint-Gervais, comme nous l'annoncions dans notre dernier n°, un cours exclusivement pratique de chant grégorien pour les dames et jeunes filles du monde.

Ce cours sera donné sous la direction de M. L. Saint-Requier, directeur des *Chanteurs de Saint-Gervais*.

Il aura lieu le samedi après-midi.

S'adresser, pour les inscriptions, à M. le premier vicaire, le matin, à l'église Saint-Gervais.

Nous sommes assurés, d'avance, que ce nouveau *Cours de musique grégorienne* sera accueilli avec la plus légitime faveur, car pour toute personne de goût et tant soit peu musicienne, l'étude de l'art grégorien est des plus attachantes ; le travail qu'elle demande est amplement compensé par la joie de connaître cette flore mélodique si extraordinairement riche et variée que nous a léguée l'époque médiévale.

Saint-Eustache. — Une même idée de diffusion grégorienne a inspiré, en même temps que notre ami L. Saint-Requier, la vaillante et sympathique directrice des *Chanteuses de Sainte-Cécile*, Mlle L. Lefèvre. Devant le développement de cet intéressant groupement, il a été décidé que des *répétitions grégoriennes publiques* seraient faites désormais, à l'église Saint-Eustache, le lundi à 5 h. 1/2 : elles sont ouvertes à tous, messieurs, dames, enfants, qui voudraient y prendre part. Nos confrères Eug. Borrel et F. Raugel sont chargés de cette répétition d'ensemble. Bravo !

L'Ile-Saint-Denis. — Dans la modeste église de ce faubourg de Saint-Denis, la cité industrielle, un curé apôtre, M. l'abbé Delbos, s'est mis à l'école du solfège, bien oublié, du grégorien, jamais su, afin de pouvoir former lui-même au chant ses fidèles. Et déjà, un chœur de jeunes filles chante, avec encore une certaine timidité, mais une excellente méthode, l'Ordinaire et même une partie du Propre de la messe ; et les jeunes gens se préparent à suivre. Un des dimanches du mois dernier, M. l'abbé Delbos avait, de plus, fait appel à la *Chorale Sainte-Geneviève*, formée d'amateurs mondains, qui, seule, ou alternant avec le chœur des jeunes filles, fit entendre *Kyrie*, *Credo* et *Sanctus* de la messe « *de Angelis* » ; *Gloria*, *Benedictus* et *Agnus* de la Messe brève de Palestrina, et, à la fin, le joyeux et solennel choral de Bach, *Louez le Dieu puissant*. Ce fut, dans ce coin de banlieue parisienne, une belle exécution de vraie musique sacrée, dont M. le Curé profita pour faire un excellent exposé du *Motu proprio* de Pie X. Puisse-t-il avoir beaucoup d'imitateurs !

H. de R.

= A l'œuvre populaire du *Chantier*, rue de Bercy, la fête de Jeanne d'Arc a eu, le matin, sa messe accompagnée de bonne musique sacrée : offertoire *Benedixerunt eam*, à 4 voix mixtes, d'A. Gastoué ; *Sanctus* de la messe des Anges ; *Benedictus*, de Palestrina (*Missa brevis*) ; à la communion, *Adoro te*, de Perruchot, alterné avec l'assistance ; pour clôturer un choral de Bach. Cette exécution, très bonne, puisse-t-elle servir d'exemple aux œuvres analogues !

= A la dernière audition du *Salon des musiciens français*, nous avons eu l'heureuse surprise — encore — d'entendre deux œuvres religieuses : Le *Qui Lazarum resuscitasti* et un *Kyrie eleison* de notre distingué confrère M. Jules Meunier. Nos lecteurs connaissent ces deux œuvres, dont la première chantée *a cappella*, et la seconde, arrangée par l'auteur pour deux orgues, chœurs mixtes et instruments à cordes, ont été vivement applaudies. L'auditoire a fait aussi le plus chaleureux accueil à l'oratorio de E. Paladilhe, *les Saintes Maries de la Mer*, cette délicieuse et touchante légende provençale, qui contient des pages d'une émotion si pure et d'une inspiration religieuse si sincèrement ressentie.

= Nous ne saurions laisser passer inaperçus les deux très intéressants concerts donnés à la *Schola*, les 14 et 21 avril, qui réunissaient dans une collaboration sensationnelle MM. G. Jacob, E. Borrel et F. Raugel. Il s'agissait d'une audition de *Chorals* pour orgue de J.-S. Bach. Mais pour en corser l'intérêt, si l'on peut dire, ou du moins aviver la curiosité des auditeurs en replaçant l'œuvre dans son cadre historique, les préludes et variations des *Chorals*, exécutés à l'orgue par M. Jacob, étaient précédés d'un commentaire rapide et vivant de notre ami M. Borrel et de l'exécution du choral, chanté à 4 voix par un groupe d'exécutants, sous la direction de M. Raugel.

Le commentaire, le choral chanté et le choral varié s'enchaînaient sans interruption ; et l'exécution, en ces deux magnifiques séances, de 20 chorals, choisis parmi les plus beaux, a été pour le public une jouissance artistique aussi inoubliable qu'inédite.

= *Cyrella* est le titre gracieux d'un nouveau drame lyrique en trois tableaux de MM. A. Arnoux et J.-F. Bertrand dont la partie musicale est due à l'inspiration de notre distingué confrère, M. l'abbé Brun.

L'épisode de *Cyrella* est librement inspirée de la *Légende dorée* du Bienheureux Jacques de Voragine. C'est l'histoire d'une jeune chrétienne qui refuse d'épouser Flavian, le fils du préfet romain. Emprisonnée pour sa foi, elle est condamnée à la peine du fouet et elle meurt après avoir converti Flavian au christianisme.

La rencontre de Flavian et de *Cyrella* fait l'objet du premier tableau, le seul qu'il nous ait été donné d'entendre au concert donné le 23 avril au profit des œuvres de Saint-Antoine des Quinze-Vingts, au théâtre François-Coppée.

Comme M. l'abbé Perruchot, qui nous faisait entendre, il y a un an, un oratorio en trois parties, intitulé *Devota*, M. l'abbé Brun, déjà connu comme l'auteur apprécié d'excellents motets, se révèle ainsi au public parisien sous un aspect nouveau. Souhaitons, pour admirer sans réserve les qualités scéniques, la vigoureuse et pathétique inspiration de cette nouvelle œuvre, dont la première partie a été chaleureusement applaudie, que l'oratorio nous soit bientôt donné en son entier.

G. B.

Écho des fêtes de Jeanne d'Arc. — Les journaux catholiques nous ont appris que dans une grande cathédrale de France une harmonie avait prêté son concours à la solennité : jusque-là, rien de mal, si une telle « bande » instrumentale joue des morceaux dignes du temple. Mais sait-on ce qu'elle exécuta pour accompagner l'entrée solennelle de S. E. le Cardinal qui présidait l'office ?... La marche du sacre du *Prophète !!!* Comment personne n'a-t-il senti pareille inconvenance ? Ainsi, un jour de fête solennelle religieuse et patriotique, on ne trouve rien de mieux, pour accompagner un prince de l'Église dans le décor d'une admirable nef du XIIIe siècle, que la marche écrite par ce juif allemand de Meyerbeer pour la scène d'un théâtre, où un illuminé protestant — le *Prophète* — fait son entrée solennelle dans une cathédrale profanée, sur les cadavres du clergé et des religieuses ! N'y a-t-il point d'autre marche dans le répertoire ?

Une telle inconscience attriste les uns, fait sourire les autres, et n'édifie personne.

En revanche, nous apprenons avec la joie la plus vive que, dans nombre d'églises et de cathédrales cette grande solennité nationale a été fêtée avec le plus grand enthousiasme, et qu'à Reims même, où notre si sympathique confrère, M. l'abbé Thinot, dépense généreusement son zèle pour la cause grégorienne, la bienheureuse Jeanne d'Arc a été glorifiée à la cathédrale par une cérémonie grandiose et vibrante qui avait attiré une foule énorme.

ITALIE

On annonce que le *IXe Congrès national de musique sacrée* se tiendra les 4 et 5 juin prochain, à Turin, sous le patronage du Cardinal A. Richelmy et avec l'approbation de l'Association générale italienne de Sainte-Cécile. Le comité promoteur se compose du comte de Marmorito, président, de MM. Capra et A. Gaydo, vice-présidents. La liste des orateurs qui traiteront du chant grégorien, du chant figuré, du chant populaire religieux, de l'orgue et des organistes, des *Scholae Cantorum*, de la propagande et de l'organisation nous donnent lieu de croire que cette assemblée sera des plus intéressantes. La siège du Congrès est à l'Oratoire salésien de Valdocco, où une magnifique salle pouvant contenir 2.000 personnes est mise à la disposition des congressistes ; de plus, la maison Vegezzi-Bossi prête gracieusement un grand orgue pour les auditions musicales qui seront données pendant ces deux jours.

AUTRICHE

La *Gregorianische Rundschau* cesse, à partir d'avril, de paraître sous ce nom ; transformée et agrandie, elle se nomme dorénavant la **Musica divina**.

Éditée par la *Schola Austriaca*, cette nouvelle revue est placée sous la haute direction de l'abbé d'Emaus (Prague), A. Schachleiter, O. S. B., et a son siège à Vienne, Reichsratsstrasse, 9. Pour collaborateurs, elle compte les personnalités les plus dis-

tinguées et les plus compétentes en matière de musique religieuse, entre autres, MM. Leichentritt, Riemann, Weinmann, P. Wagner, etc., etc. Son programme est vaste, et toutes les questions intéressant la liturgie, la musique sacrée, l'orgue, le chant y seront traitées. Aux musiciens d'église elle sera, en outre, d'un utile secours en insérant les offres et les demandes d'emplois. Son abonnement, pour les 8 numéros qui paraîtront, avec suppléments musicaux, d'ici la fin de l'année, est de 4 fr. 50.

La **Musica divina** se trouve être maintenant la seule revue musicale et religieuse d'Autriche rédigée en langue allemande. A cette jeune sœur de la *Tribune de Saint-Gervais*, souhaitons, pour le bien de la noble cause qu'elle va défendre avec nous, succès et longue vie.

JÉRUSALEM

La Semaine sainte et Pâques au Saint-Sépulcre.

Un de nos amis, qui a passé les jours saints à Jérusalem, nous fait part des excellentes impressions musicales qu'il a eues, à la Basilique du Saint-Sépulcre et du Calvaire, pendant la période de la Passion et de Pâques. On sait que la charge de représenter la chrétienté latine dans cet endroit si vénérable est confiée, depuis la destruction du royaume de Jérusalem, aux RR. PP. Franciscains. Ces gardiens séculaires des Lieux Saints, après avoir longtemps négligé la musique sacrée, ont, depuis un certain nombre d'années, fondé une *Schola* palestrinienne, la *Schola cantorum Terrae Sanctae*, où viennent s'instruire et s'entraîner des religieux des diverses maisons de l'ordre en Terre Sainte. A l'occasion des fêtes pascales, quelques-uns d'entre eux reviennent à Jérusalem, pour renforcer la partie des voix d'hommes, qui est faible à la basilique, où, par contre, le Père « choriste » dirige un nombreux et excellent chœur d'enfants.

Nous avons entre les mains le programme musical édité à cette occasion par les Franciscains de Jérusalem, et, vraiment, le choix des morceaux est abondant et remarquable. Du Vendredi des Sept-Douleurs, jusqu'au lundi de Pâques, les échos du Calvaire et du Saint-Sépulcre ont résonné d'un choix excellent d'œuvres anciennes, telles que le *Stabat* de Nanini, la Messe de Lotti, la Passion de Soriano, plusieurs lamentations à 4 et 5 voix de Palestrina, d'Allegri ; le *Benedictus* à 5 et 6 voix de Palestrina, l'admirable *Domine, non sum dignus* et *Jesu dulcis* de Vittoria ; pendant la communion générale du Jeudi saint, un choix des plus beaux « Impropères » composés depuis le XVIe siècle ; le Vendredi saint, à l'adoration de la Croix, d'autres motets et répons encore de Costanzo Festa, Croce, Casciolini, Viadana.

L'exécution était tout à fait excellente.

Mais pourquoi faut-il que nous fassions deux critiques, graves ce nous semble, à ce beau tableau ?

L'une, c'est *l'absence presque complète du chant grégorien* ! Ainsi, à l'admirable office du Vendredi saint, au Calvaire, Passion en musique, adoration de la Croix en musique, *Crux fidelis*, *Vexilla regis*, tout en polyphonie ; le jour de Pâques, le Saint-Sépulcre n'a entendu ni l'*Haec dies*, ni le rutilant *Pascha nostrum*, ni même le populaire *Victimae Paschali*. S'il est un endroit pour les chanter, dans leur fraîcheur native, c'est bien au Tombeau du Christ ! Cette messe du jour de Pâques, et celle du lundi, célébrée à Emmaus, — la rencontre des deux disciples et de Jésus, — furent *entièrement* en musique : introït, *Kyrie*, *Gloria*, graduel, séquence, etc. C'est abusif !

La seconde critique est la suivante. Aux pièces anciennes était jointe l'inspiration moderne. Toute la messe et le salut de Pâques et du lendemain étaient consacrés aux auteurs modernes. Or, parmi ces derniers, nous n'avons rencontré *aucun maître français* : uniquement des Allemands, des Italiens, deux Espagnols. Pour les anciens, ni français pur, ni franco-flamand n'a eu les honneurs de la *Schola* de la Terre Sainte.

Est-ce que l'*Adoramus te* d'Orlando de Lassus, le *Tristitia obsedit* de Clemens

non Papa, l'*Ave Christe immolate* de Josquin de Près ou l'*O salutaris* de Pierre de La Rue, pour ne parler que de ceux-là, n'auraient pas été à leur place au Saint-Sépulcre ? Et, parmi les modernes (sans compter notre Répertoire moderne de la *Schola*), est-ce qu'il n'y a pas de bons motets à glaner dans Saint-Saëns, Th. Dubois ou Gounod ? Ils valent bien, je pense, Piel, Ebner ou Schildknecht...

J.

Toujours les mêmes ! — Programme d'une messe (?) de mariage (!), exécuté le lundi 14 avril dans l'église de Sainte..., à C...

Entrée : *la Violette*, polka-mazurka (violon, clarinette, violoncelle et orgue).

A l'Élévation : *Mendiante d'amour*, polka-mazurka (encore !) pour clarinette solo.

Après la Communion : *Qui s'y frotte s'y pique*, galop. [N. B. : la clarinette, qui dirige le concert (?!), recommande à l'organiste de ne pas jouer trop vite, afin que les mariés défilent plus majestueusement.]

Tel est le *véridique* programme qu'on peut entendre, de temps à autre, dans une ville importante de l'Est, siège d'un évêché, et où, d'ailleurs, la cathédrale et la plus importante église font entendre d'excellente musique. Leur exemple, que n'est-il suivi dans les autres églises !

Contribution à l'interprétation de la musique française au XVIIIe siècle

(*Suite*)

LES AGRÉMENTS

La question a été plutôt embrouillée qu'élucidée par les travaux très doctes et fort peu lumineux qu'on lui a consacrés. Il importe cependant de l'examiner de près, ne serait-ce que pour tâcher d'éviter l'anarchie contemporaine. Actuellement, en effet, trois systèmes sont en présence. Le premier consiste à supprimer radicalement tous les ornements ; il a été préconisé par A. Méreaux et d'autres sous le fallacieux prétexte que, si les clavecinistes avaient eu à leur disposition les sonorités puissantes de nos pianos, ils n'auraient pas eu besoin de renforcer la ligne mélodique par des agréments. On oublie que le chant, l'orgue, les instruments à cordes avaient les mêmes agréments que le clavecin : le système tombe de lui-même. Il ne s'agit donc plus de « restituer à la ligne mélodique sa pureté primitive ». Lord Elgin, lui aussi, s'est chargé de cette opération quand il a enlevé au Parthénon les statues du fronton, les métopes et les bas-reliefs de la cella...

Le deuxième système, adopté par les Allemands et leurs trop nombreux disciples ou admirateurs, consiste à faire n'importe quoi — à condition, bien entendu, que cela fasse de l'effet. On n'est pas peu étonné de voir ainsi le grave Vivaldi, nos maîtres, Francœur, Sénaillié, affublés d'oripeaux *alla bravura*, genre Kreutzer ou Vieuxtemps : extraordinaires terminaisons de trilles, cadences solo aux gargouillades antimusicales...

Le troisième système, inventé par des malins désireux d'avoir une réponse toute prête pour les élèves ou les amateurs trop curieux, tient en un mot : la tradition. *On doit* terminer les trilles ainsi ; *on fait* ceci, *on ne fait* pas cela ; si vous essayez de vous informer, on vous dit gravement : c'est la tradition. Cette prétendue tradition doit remonter au temps où David publia son *École du Violon* ; elle est d'ailleurs incohérente et varie suivant les temps, les lieux et les personnes. Elle me rappelle ces dogmes acceptés par nos archéologues, telle la fameuse *unité de style* de nos monuments, à laquelle nous devons la destruction irrémédiable de tant de chapelles, de jubés, d'édifices des XIVe, XVe et XVIe siècles.

La question est, cependant, de la plus haute importance pour qu'on puisse se former une idée exacte de notre ancienne École. La musique française des XVIIe et XVIIIe siècles, qui nous paraît assez souvent insipide, devait avoir pourtant une puissance expressive bien grande pour plaire à la société raffinée d'alors. Or les agréments étaient un des principaux charmes de notre musique. Écoutons Blanchet en 1756 : « Les agréments sont dans le chant ce que les figures sont dans l'éloquence; c'est par elles qu'un grand orateur remue à son gré les cœurs, les pousse là où il veut, et y jette successivement toutes les passions : Les agréments produisent les mêmes effets ; pour peu qu'on réfléchisse sur leurs qualités de force, d'énergie, de douceur, d'aménité et de tendresse, on sera forcé de convenir qu'ils sont très propres à affecter puissamment l'âme, et qu'ôter à la musique ces sortes d'ornements, ce serait lui ôter la plus belle partie de son être. »

« J'appelle de la vérité des réflexions que je viens de faire au jugement du sens intime ; les agréments parfaitement exécutés ont dans la bouche de Mlles Le Maure et Fel, et de M. Jéliotte un caractère singulier de mélodie et d'expression : l'oreille est délicieusement flattée, et le cœur violemment ému est entraîné dans des passions différentes, ou bien il passe à divers degrés de la même passion. »

« Que ces mêmes ornements soient rendus par des artistes médiocres, l'oreille en est offensée et le cœur n'en est point touché. »

Ajoutons à ce texte la citation suivante, tirée par Mme W. Landowska du *Florilegium Musicum* de G. Muffat : « Ceux qui sans discrétion décrient les agréments de la méthode française n'ont certes guère bien examiné cette matière et n'ont jamais entendu jouer de vrais élèves, mais seulement peut-être de faux imitateurs de l'école de feu M. de Lully. »

Peut-on espérer retrouver l'interprétation exacte des agréments ? La réponse est négative : « Il est presque impossible d'enseigner par écrit la manière de bien former les agréments, puisque la vive voix d'un maître expérimenté est à peine suffisante pour cela. » (Bailleux.) L'Affilard est plus pessimiste encore : « Je suis convaincu qu'on pourra apprendre les agréments par l'exemple que l'on en donnera en chantant plus que par aucune dissertation que l'on pût faire sur ce sujet ; c'est un soin réservé pour Messieurs les Maîtres à chanter. »

Déjà Rousseau, en 1687, avait avisé les joueurs de viole qu'il y a « plusieurs traits agréables et utiles que l'on doit pratiquer pour la perfection du jeu ; mais il serait difficile d'en donner des règles certaines ; comme aussi d'en acquérir la pratique sans le secours d'un Maistre. »

Cependant il est indispensable de poser des limites à l'arbitraire dans le déchiffrement de notre ancienne musique. L'étude détaillée des agréments nous montrera que leurs diverses formules ont conservé une fixité remarquable pendant l'époque dont nous nous occupons, résultat dû à l'influence des fortes et vivantes traditions qui donnaient

à l'École française sa physionomie particulière et la différenciaient nettement de l'Art italien ou allemand. Ce qui est perdu à tout jamais ce sont les voix ravissantes de nos chanteurs d'alors, et les mille délicatesses d'exécution dont ils ont brodé successivement la trame à peu près immuable des agréments traditionnels. Ces finesses impondérables qui caractérisaient le jeu de nos artistes variaient avec le goût dominant de chaque période : aussi Buterne qui, comme tous les Maîtres de cette époque, prend pour critère suprême le goût, dit à ce sujet : « Je n'entreprendrai point de donner des règles de Goût ; il varie avec les siècles. »

Il se raffina plutôt. En parcourant les traités par ordre chronologique, on suit à la trace ses variations par la complexité toujours croissante des descriptions d'agréments (on en trouvera des types dans Bérard, en 1755, ou Lacassagne, en 1766), en même temps que la nomenclature des Mouvements et des Mesures, par exemple, commence elle aussi à se modifier. Dellain, en 1781, nous avertit que les agréments qu'il cite « sont ceux usités actuellement à l'Opéra et que le nouveau genre de composition et le goût du compositeur exigent ». On s'aperçoit à l'examen que les agréments sont ceux d'il y a un siècle, avec quelques fioritures, coulades ou traits, tours de gosier, ou brisés en plus. C'est dans l'emploi de ces subtilités, savamment pondéré par un goût exquis, que consistent les principales innovations du chant français au XVIIIe siècle. Vienne la Révolution, l'armature traditionnelle qui soutenait l'édifice délicat de nos agréments s'écroule : une manière de faire internationale, empruntée à l'Italie et à l'Allemagne, prévaut, car c'en est fait de notre magnifique École française.

Nous allons examiner la question sur des textes originaux. Les modernes — à part peut-être Dannreuther [1] et Beyschlag [2], qui contiennent eux-mêmes quelques erreurs — ont travaillé sur des documents de seconde main, ou de basse époque, citant Quantz et Marpurg quand il est question de Chambonnières ou de Couperin, confondant les pays et les temps, donnant comme solution une bouteille à l'encre. Je n'ai rien trouvé de vraiment utile dans Farrenc [3], Méreaux [4], Lemaire et Lavoix [5], dans les dictionnaires de Mendel [6], Grove [7], Riemann [8]. Il n'y a donc qu'à aborder de front notre étude.

Les innombrables Traités de musique, recueils de pièces de clavecin, d'orgue, de viole ou violon, les méthodes pour les instruments les plus divers, les traités de chant, classés par ordre chronologique, vont nous servir de base. Pour fixer les idées, nous adopterons l'ordre pro-

1. *Musical ornementation.* Très clair.
2. *Die Ornamentik.*
3. *Le Trésor des Pianistes.*
4. *Les Clavecinistes.*
5. *Le Chant.*
6. *Musikalische-Conversations Lexicon*, 1898.
7. *Dictionary*, 1907.
8. *Dictionnaire de Musique.*

posé par Montéclair, dont les *Principes de Musique* (1736) datent précisément du milieu de la période que nous examinons [1].

(*A suivre.*) EUG. BORREL.

1. BIBLIOGRAPHIE

1670. CHAMBONNIÈRES. — *Les pièces de Clavecin.*
1672. BORJON. — *Traité de la Musette.*
1675. LE BÈGUE. — *Les pièces de Clavecin.*
1679. BACILLY. — *L'art de bien chanter.*
Vers 1680. PERRINE. — *Livre de musique pour le Lut.*
1685. D'AMBRUIS. — *Livre d'airs avec les seconds couplets en diminution.*
DE MACHY. — *Pièces de Viole.*
1687. JEAN ROUSSEAU. — *Traité de la Viole.*
A. RAISON. — *Livre d'Orgue.*
1689. D'ANGLEBERT. — *Pièces de Clavecin.*
1695. BERTHET. — *Leçons de musique.*
1698. LOULIÉ. — *Eléments ou principes de musique.*
1699. TOINON. — *Recueil de Trios.*
DEROZIER. — *Nouveaux principes de la Guitare.*
1700. FREILLON-PONCIN. — *La véritable manière d'apprendre à jouer le Hautbois*
1702. SAINT-LAMBERT. — *Principes de Clavecin.*
1703. CORRETTE. — *Messe du huitième ton pour l'orgue.*
1705. LE ROUX. — *Pièces de Clavecin.*
L'AFFILARD. — *Principes... pour apprendre la musique.*
1713. DU PONT. — *Principes de musique.*
1717. COUPERIN. — *L'art de toucher le Clavecin.*
1722. HOTTETERRE. — *Traité de la Flûte traversière.*
1728. ANONYME. — *Méthode de musique suivant un nouveau système.*
Vers 1730. DENIS. — *Nouvelle méthode.*
1731. RAMEAU. — *Pièces de Clavecin.*
1733. D'AGINCOURT. — *Pièces de Clavecin.*
1735. ANONYME. — *Méthode pour apprendre à jouer de la Flûte traversière.*
1736. MONTÉCLAIR. — *Principes de musique.*
Vers 1737. MONDONVILLE. — *Pièces de Clavecin en sonates avec accompagnement de violon*
1737. DAVID. — *Méthode nouvelle pour apprendre la musique.*
1738. HOTTETERRE. — *Méthode pour la Musette.*
1740. DUPONT. — *Méthode du violon.*
1741. DUPUIT. — *Principes pour toucher de la Vièle.*
1745. BUTERNE. — *Méthode de musique.*
1753. DUMAS. — *L'art de la musique.*
1755. BÉRARD. — *L'art du chant.*
1756. BLANCHET. — *L'art du chant.*
1760. BORDIER. — *Nouvelle méthode de musique.*
1762. CHOQUEL. — *La musique rendue sensible par la mécanique.*
1766. LACASSAGNE. — *Traité général des élémens du chant.*
1767. ROUSSEAU. — *Dictionnaire de musique.*
1770. BAILLEUX. — *Solfèges.*
1779. BAILLEUX. — *Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du Violon.*
CORBELIN. — *Méthode de Harpe.*
1781. DELLAIN. — *Nouveau manuel musical.*
Vers 1784. BORNET. — *Nouvelle méthode de Violon.*
1796. DURIEU. — *Méthode de Violon.*
1797. DEVIENNE. — *Méthode de Flûte.*
Commencement du XIXe siècle. BAMBINI et NICOLAÏ. — *Nouvelle méthode pour Piano-forte*
DEMAR. — *Méthode abrégée de Violon.*
PÉRAUT. — *Méthode pour la Flûte.*
THIÉMÉ. — *Principes... de Forte-piano.*

Je dois particulièrement remercier M. J. Peyrot de l'amabilité avec laquelle il m'a permis de puiser dans le trésor de sa vaste Bibliographie sur fiches les renseignements dont j'avais besoin et qui m'ont été des plus utiles.

Le nouvel orgue de Liverpool

Depuis la construction de l'orgue de Saint-Sulpice, en 1862, avec ses 100 jeux réels, ceux de l'Albert Hall de Londres et de la cathédrale de Riga, en 1871, avec 111 et 124 jeux, il semblait que le plus gigantesque effort dût être atteint. L'orgue de Sidney, en 1890, ne dépassait que de quatre le nombre des jeux de l'orgue de Riga, mais y ajoutait vingt combinaisons nouvelles.

L'année 1912 aura vu le commencement de la construction de deux géants : l'orgue de Saint-Michael de Hambourg avec 163 jeux[1], et celui de la cathédrale anglicane de Liverpool, avec 168 jeux réels et 47 jeux de combinaison, en tout 215 (*deux cent quinze*) jeux !

Les dimensions de la cathédrale ont appelé cette importance exceptionnelle : elle compte en longueur 460 pieds anglais, 88 en largeur, le transept a 200 pieds de long, et la hauteur des voûtes est de 115 pieds. C'est dire que ce monument rivalise avec nos cathédrales de Reims et d'Amiens : moins élevée sous voûte que cette dernière, et moins large que les deux, par suite de l'étroitesse des basses nefs, elle est, par contre, plus longue, et son transept surpasse de beaucoup nos transepts français.

L'orgue nouveau, dû à la munificence d'une riche donatrice Mrs. James Barrow, est placé au centre de la cathédrale, vraie place traditionnelle de ces instruments. Sur le rapport de l'architecte de la cathédrale, on l'a disposé en deux, de chaque côté du chœur, dans la première travée à l'angle du transept : il présente donc une double façade sur chacune de ces deux ailes : sur le chœur, d'une part, et le transept, de l'autre. L'orgue y est aménagé dans deux chambres spéciales, de douze mètres de côté et de dix-neuf mètres de haut, s'ouvrant sur l'église par les grandes arcades qui mesurent vingt et un pieds trois pouces de hauteur. Dans la chambre sud, sont placés les jeux des claviers de grand orgue, solo, tuba, une partie des pédales, et l'écho, en haut, dans le triforium. Dans la chambre nord, le récit, le positif et le reste des jeux de pédale.

L'orgue comprend donc six « départements » manuels : positif, grand orgue, récit, solo, tuba (bombarde), et écho, répartis en cinq claviers, les bombardes et l'écho étant disposés sur le même clavier.

Les claviers manuels ont 67 touches, d'*ut* à *ut*, le pédalier, 32.

1. Nous donnerons, le mois prochain, une notice sur l'orgue de Hambourg.

Voici le devis complet de l'instrument, construit par les facteurs MM. Henry Willis et fils, de Londres [1].

Pédale, 33 jeux (partie en boîte expressive).

			Pieds	Pression (en pouces)
1	Double Diapason ouvert.	Bois	32	10
2	Double Diapason ouvert	Métal	32	10
3	Contra Violone.	»	32	6
4	Double Quinte.	Bois bouché	21 1/3	6
5	Diapason ouvert, nº 1	Bois	16	10
6	Diapason ouvert, nº 2	»	16	6
7	Diapason ouvert, nº 3	»	16	6
8	Diapason ouvert	Métal	16	6
9	Contra Basso	»	16	10
10	*Geigen.	»	16	6
11	Dolce	»	16	6
12	*Violone	»	16	6
13	Bourdon	Bois bouché	16	6
14	*Quintaton.	Métal bouché	16	6
15	Quinte.	Bois bouché	10 2/3	6
16	Octave.	Bois	8	6
17	Principal.	Métal	8	6
18	*Violoncello	»	8	6
19	Flûte	»	8	6
20	*Quintadena	Métal bouché	8	6
21	Twelfth (douzième)	Métal	5 1/3	6
22	Fifteenth (quinzième)	»	4	6
23	Mixture, 17, 19, 22	»	3 rangs	6
24	Fourniture, 19, ♭ 21, 22, 26, 29 . .	»	5 rangs	6
25	Contra Trombone.	»	32	25
26	*Contra Ophicléide	»	32	15
27	Trombone	»	16	25
28	Bombardon	»	16	15
29	*Ophicléide	»	16	15
30	*Fagotto	»	16	7
31	Octave Trombone.	»	8	25
32	*Octave Bassoon	»	8	7
33	Clarino.	»	4	15

Les jeux nos 10, 12, 14, 18, 20, 26, 29, 30, 32 (marqués *) sont enfermés en boîte expressive.

Positif, 23 jeux (partie en boîte expressive).

34	Contra Dulciana	Métal	16	4
35	*Contra Gamba.	»	16	4
36	Diapason ouvert	»	8	4
37	*Violin Diapason	»	8	4
38	Rohr Flöte	Métal bouché	8	4
39	*Claribel Flute	Bois	8	4
40	Dulciana	Métal	8	4
41	*Gamba	»	8	4
42	*Unda Maris (Flûte céleste) (FF) .	Bois	8	4

1. Et publié par notre confrère anglais, *The Musical Times*, dans son nº 839.

43	Flûte ouverte	Métal	4	4
44	*Suabe Flute.	Bois	4	4
45	Dulcet.	Métal	4	4
46	*Gambette.	»	4	4
47	Dulcina	»	2	4
48	*Flageolet.	»	2	4
49	*Dulciana mixture 10, 12, 17, 19, 22.	»	5 rangs	4
50	*Bass Clarinet	»	16	4
51	*Baryton (double Vox Humana). .	»	16	4
52	*Corno dit Bassetto	»	8	4
53	*Cor Anglais.	»	8	4
54	*Vox humana.	»	8	4
55	*Trumpet (Orchestral)	»	8	7
56	*Clarion	»	4	7

Les jeux nos 35, 37, 39, 41, 42, 44, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56 (marqués *) sont enfermés en boîte expressive.

GRAND ORGUE, 28 jeux parlants, un accouplé.

57	Double Diapason ouvert	Métal	16	10
58	Contra Tibia	Bois	16	10
59	Bourdon	Bois bouché	16	5
60	Double Quinte	»	10 2/3	5
61	Diapason ouvert, nº 1	Métal	8	10
62	Diapason ouvert, nº 2	»	8	10
63	Diapason ouvert, nº 3	»	8	10
64	Diapason ouvert, nº 4	»	8	5
65	Diapason ouvert, nº 5	»	8	5
66	Diapason ouvert, nº 6	»	8	5
67	Tibia Major.	Bois	8	10
68	Tibia Minor.	»	8	5
69	Diapason bouché	Bois bouché	8	5
70	Doppel Flöte	Bois	8	5
71	Quinte.	Métal	5 1/3	5
72	Octave Diapason	»	4	5
73	Principal	»	4	5
74	Flûte couverte.	Bois bouché	4	5
75	Flûte harmonique	Métal	4	5
76	Twelfth (douzième)	»	2 2/3	5
77	Fifteenth (quinzième)	»	2	5
78	Piccolo harmonique.	»	2	5
79	Mixture, 10, 12, 17, 19, 22	»	5 rangs	5
80	Sesquialtera, 19, ♭ 21, 22, 26, 29 .	»	5 rangs	5
81	Double Trumpet.	»	16	15
82	Trumpet	»	8	15
83	Trompette harmonique.	»	8	15
84	Clarion.	»	4	15
85	Solo Trombas du grand orgue. .			

RÉCIT, 31 jeux.

86	Contra Geigen.	Métal	16	5
87	Contra Salicional	»	16	5
88	Lieblich Bordun	Métal bouché	16	5
89	Diapason ouvert, nº 1	Métal	8	5
90	Diapason ouvert, nº 2	»	8	5
91	Geigen.	»	8	5

92	Tibia	Bois	8	7
93	Flauto Traverso	Métal	8	5
94	Wald Flöte	Bois	8	5
95	Lieblich Gedackt	Métal bouché	8	5
96	Echo Gamba	Métal	8	5
97	Salicional	»	8	5
98	Vox Angelica (FF)	»	8	5
99	Octave	»	4	5
100	Geigen Principal	»	4	5
101	Salicet	»	4	5
102	Lieblich Flöte	Métal bouché	4	5
103	Doublette	Métal	2	5
104	Lieblich Piccolo	Métal bouché	2	5
105	Petite Mixture, 17, 19, 22	»	3 rangs	5
106	Plein-jeu, 12, 17, 19, ♭ 21, 22	Métal	5 rangs	5
107	Double Trumpet	»	16	15
108	Waldhorn	»	16	10
109	Contra Hautboy	»	16	7
110	Trumpet	»	8	15
111	Trompette Harmonique	»	8	15
112	Cornopean	»	8	10
113	Hautboy	»	8	7
114	Krummhorn	»	8	7
115	Clarion	»	4	15
116	Clarion	»	4	10

Ce clavier entier a ses jeux enfermés dans une boîte expressive.

Solo, 23 jeux.

117	*Contra Hohl Flöte	Bois	16	7
118	Contre Viole (étain)	Métal	16	7
119	*Hohl Flöte	Bois	8	7
120	Flûte Harmonique	Métal	8	7
121	Viole de Gambe (étain)	»	8	7
122	Viole d'Orchestre (étain)	»	8	7
123	Viole Céleste (FF) (étain)	»	8	7
124	*Octave Hohl Flöte	Bois	4	7
125	Concert Flute	Métal	4	7
126	Octave Viole (étain)	»	4	7
127	Piccolo Harmonique	»	2	7
128	Violette (étain)	»	2	7
129	Cornet de Violes, 10, 12, 15 (étain)	»	3 rangs	7
130	Cor Anglais	»	16	7
131	Clarinet (Orchestral)	»	8	7
132	Bassoon (Orchestral)	»	8	7
133	French Horn (Orchestral)	»	8	7
134	Oboe (Orchestral)	»	8	7
135	Contra Tromba	»	16	20
136	Tromba	»	8	20
137	Tromba Real	»	8	20
138	Tromba Clarion	»	4	20
139	*Diapason Stentor	»	8	20

Tous les jeux de ce clavier sont en boîte expressive, à l'exception des numéros 117 119, 124, 139 (marqués *).

Clavier des Bombardes (Tuba Organ), 6 jeux.

140	Contra Tuba	Métal	16	30
141	Bombardon	»	8	30
142	Tuba Mirabilis	»	8	30
143	Octave Bombardon	»	4	30
144	Tuba Clarion	»	4	30
145	Tuba Magna	»	8	50

Ces jeux parlent avec le cinquième clavier, au moyen de la tirasse n° 203.

Écho, 19 jeux manuels et 4 de pédale.

Écho Pédale.

146	Salicional	Métal	16	3 1/2
147	Echo Bass	Bois bouché	16	3 1/2
148	Fugara	Métal	8	3 1/2
149	Dulzian (Anche).	»	16	3 1/2

Écho Manuel.

150	Quintaton	Métal bouché	16	3 1/2
151	Echo Diapason.	Métal	8	3 1/2
152	Cor de Nuit	Métal bouché	8	3 1/2
153	Carillon (gongs, tenor C)	Métal	8	—
154	Flauto Amabile.	Bois	8	3 1/2
155	Muted Viole	Métal	8	3 1/2
156	Æoline Céleste (FF).	»	8	3 1/2
157	Celestina	Bois	4	3 1/2
158	Fernflöte	Métal bouché	4	3 1/2
159	Rohr Nasat	»	2 2/3	3 1/2
160	Flautina	Métal	2	3 1/2
161	Harmonica Ætheria 10, 12, 15 (Flûte mixture)	»	3 rangs	3 1/2
162	Chalumeau	»	16	7
163	Cor Harmonique	»	8	7
164	Trompette	»	8	7
165	Musette	»	8	3 1/2
166	Voix Humaine.	»	8	3 1/2
167	Hautbois d'Amour	»	8	3 1/2
168	Hautbois Octaviante	»	4	3 1/2

L'ensemble de ces jeux est en boîte.

Les jeux de l'Écho manuel parlent avec le cinquième clavier au moyen de la tirasse n° 202.

Accouplements, etc., 47 Tirasses.

169 Chœurs des Pédales.
170 Grand orgue au Pédalier.
171 Récit au Pédalier.
172 Solo au Pédalier.
173 Solo Ténor au Pédalier.
174 Bombardes (et Echo) au Pédalier.
175 Récit au Positif.
176 Solo au Positif.
177 Echo au Positif.
178 Bombardes au Positif.
179 Positif (Octave) au-dessous du grand orgue.
180 Positif unisson au grand orgue.
181 Positif (Octave) au-dessus du grand orgue.
182 Récit (Octave) au-dessous du grand orgue.
183 Récit unisson au grand orgue.
184 Récit (Octave) au-dessus du grand orgue.

185 Solo au grand orgue.
186 Bombardes au grand orgue.
187 Solo au Récit.
188 Echo au Récit.
189 Echo au Solo.
190 Octave grave du Positif.
191 Unissons du Positif.
192 Octave aiguë du Positif.
193 Octave grave du Récit.
194 Unissons du Récit.
195 Octave aiguë —
196 Octave grave du Solo.
197 Unissons du Solo.
198 Octave aiguë du Solo.
199 Octave grave de l'Echo.
200 Unisson de l'Echo.
201 Octave aiguë de l'Echo.
202 Echo sur 5e clavier (Echo « on »).
203 Bombardes sur 5e clavier (Tubas « on »).
204 Positif combiné avec les Pédales.
205 Grand orgue —
206 Récit —
207 Solo —
208 Bombardes —
209 Récit au grand orgue.
210 Accompagnement de Pédales pour les « Pistons ».
211 Accouplement pour un crescendo de Pédales.
212 Tremblant du Positif.
213 — Récit.
214 — Solo.
215 — Echo.

Enfin, à ces 168 jeux parlants et 47 tivasses, il faut ajouter encore 104 combinaisons de jeux préparés, et de jeux « réversibles », — tels que les « anches du solo au grand orgue » — d'un clavier sur l'autre, qualifiés simplement d' « accessoires » dans le devis de l'orgue.

Cet orgue est presque tout entier électro-pneumatique et tubulaire, système Willis, à l'exception des accouplements des manuels au pédalier, qui sont établis suivant la mécanique habituelle. Il comprend sept soufflets séparés, dont l'air est communiqué aux diverses divisions de l'orgue à des pressions variant de 3 1/2 à 50. Le départ et l'arrêt des soufflets s'accomplissent facilement de la console (placée au côté nord du chœur, sur le rang des stalles), par une simple pression de trois boutons, un pour chacun des côtés de l'orgue, et un pour le compresseur.

L'instrument compte 10.567 tuyaux.

On a pu remarquer, dans le devis ci-dessus reproduit, que divers claviers ont toute une série de jeux du même type, mais construits de façon à offrir des timbres différents : les six montres de 8 du grand orgue, par exemple, sont groupées trois à trois, les unes avec dix « inches[1] » de pression, leur donnant un éclat et une puissance inconnus en Angleterre jusqu'à aujourd'hui, les autres représentant le type classique de ce jeu. Le grand orgue n'a pas non plus de bourdon de 32 pieds : on y supplée par l'octave grave des pédales.

Les constructeurs n'ont pas voulu mettre de 64 pieds aux pédales, ce jeu étant généralement reconnu comme inentendable, mais ils l'ont suppléé par la double-quinte de 21 pieds 1/3, dont la résonance harmonique donne précisément l'équivalent du 64 pieds.

Le prix de l'instrument — sans buffet, — est évalué à environ 18.000 livres sterling (450.000 fr.) ; l'orgue sera terminé dans quatre ans.

L'harmonisation de ses jeux, leur disposition, permettent de s'en ser-

1. Pouces.

vir aussi bien pour l'accompagnement des chants liturgiques que pour l'exécution des pièces d'orgue.

Que vont dire les Allemands de cet instrument colossal construit en Angleterre ? Évidemment, seuls les systèmes électrique et tubulaire employés permettaient une telle conception : mais ne sera-ce pas une pierre d'achoppement dans le bon fonctionnement de l'orgue ?

L. T.

PETITE CORRESPONDANCE

N. B. — *Il est répondu dans cette rubrique aux demandes de renseignements susceptibles d'intéresser nos lecteurs. La réponse sera donnée ici même, sauf pour les personnes qui désireraient une réponse personnelle.*

En raison des nombreuses demandes de renseignements qui nous sont adressées par nos abonnés ou autres personnes, il ne nous sera possible de répondre personnellement désormais qu'aux lettres qui contiendront 0 fr. 30 en timbres-poste.

Dans cette rubrique, nous insérerons volontiers au titre Demandes *les questions qui nous seront envoyées par nos abonnés. Les personnes autres voudront bien, pour frais d'insertion, joindre 0 fr. 30 à leur demande.*

Réponse

A propos de l' « Adeste fideles ».

M. l'abbé Em. Brune, maître de chapelle de la cathédrale Saint-Claude, veut bien nous donner quelques détails complémentaires à propos de l'application, à l'*Adeste fideles*, de la mélodie d'un invitatoire du moyen âge, publiée à Grenoble par Dom Grospellier :

« Ce ne fut pas lui qui eut l'idée d'appliquer à l'*Adeste* la mélodie ancienne du *Venite exultemus*. Ce chant, il l'avait trouvé en usage depuis des années à la cathédrale de Saint-Claude, dès le temps où Dom Gréa y avait installé sa maîtrise de Baudin. La meilleure preuve *écrite*, c'est que j'ai publié moi-même cette mélodie ancienne en 1886, dans la première édition gravée de notre *Laudate pueri*, où vous pourriez la lire avec le refrain harmonisé probablement par le chanoine Morelot, mon vénéré maître. Dom Grospellier ne fit donc que publier à part un chant trouvé par d'autres que lui, et exécuté à la cathédrale de Saint-Claude avant son entrée à la maîtrise.

Quant à l'adaptateur véritable, Dom Gréa encore vivant pourrait le désigner ; ce fut ou lui-même, ou son ami le chanoine Morelot qui a vécu plusieurs années auprès de lui, à la maîtrise de Baudin, mon pays natal. (Baudin est une usine appartenant à la famille de feu Edmond Monnier, — dont la *Tribune* a publié récemment un ancien travail — père de Mgr Monnier, évêque de Troyes, et oncle maternel de Dom Gréa. Celui-ci y avait établi une maîtrise modèle. Nommé vicaire général du dio-

cèse, il avait transporté sa maîtrise de Baudin à Saint-Claude, et ce fut avec des éléments de cette maîtrise qu'il fonda sa congrégation des Chanoines Réguliers).

Voilà de minuscules détails ; mais, en histoire, les moindres traits ont leur importance pour le vrai chercheur.

Em. Brune,
Chanoine honoraire,
Maître de chapelle de la cathédrale.

BIBLIOGRAPHIE

WILLIAM GOUSSEAU : **La modalité grégorienne selon l'Édition Vaticane**, plaquette de 8 pages, au bureau d'Édition de la *Schola*.

Nous avons le grand plaisir de signaler ici l'apparition d'un petit opuscule de M. William Gousseau, réédition « revue et augmentée » d'une étude autrefois parue dans la *Tribune*. Petit, en vérité, car il ne contient que quatre pages. Au-dessous, ce ne serait qu'une monopage de prospectus ! Et, même, ces quatre pages ne sont pas couvertes par une typographie dense. C'est presque partout des blancs. Mais le texte, pour concis qu'il soit, n'en est pas moins clair et fécond.

C'est un simple tableau synoptique, sur courts fragments de portée de quatre lignes, des modalités grégoriennes avec indication de finales et de dominantes pour chacun des tons, et de l'*ambitus* ordinaire ou exceptionnel des diverses pièces.

Si ce n'était que cela, chacun pourrait bien, au besoin, se dresser pareil tableau lui-même et pour son usage. Mais ce qui est particulier dans le travail si condensé de M. Gousseau, c'est qu'il a catalogué pour cela *toutes*, absolument *toutes* les mélodies grégoriennes de l'Édition Vaticane. C'est là une œuvre de patience évoquant les murailles de l'abbaye derrière lesquelles, penché sur son pupitre, travaillait le moine sous l'égide sereine du mot PAX sculpté sur la porte !

Grâce à cet examen modal du graduel et de l'antiphonaire en leur entier, il résulte des constatations assez déconcertantes sur lesquelles nous disserterons dans un instant.

Bien entendu, quelqu'un, ignorant la question, n'apprendra rien à la lecture de cet opuscule, mais le lecteur averti commencera par y trouver l'aide que tout tableau synoptique apporte à la mémoire. Ensuite il réfléchira et c'est parvenu à ce point que je me mets en cause et que je fais part de mes réflexions personnelles.

Tout d'abord, figurent en tête de chaque catégorie tonale : 1, 3, 5, 7, d'une part, et 2, 4, 6, 8, de l'autre, les notes finales et dominantes traditionnelles émanant des quatre notes génératrices *ré-mi-fa-sol*.

Jusque-là, rien que de parfaitement clair et logique. C'est le tétracorde initial que nous connaissons tous.

Mais, après, nous voyons arriver une seconde et, parfois, une troisième série de finales et de dominantes pour chaque ton, qui ne laissent pas de sembler singulières et souvent bizarres.

Passons sur certains exemples tels que, dans le premier ton, finale *la* et dominante *mi* ; dans le deuxième ton, finale *la*, dominante *ut* ; dans le troisième, finale *la*, dominante *fa* ; dans le quatrième, *si-mi* ; et ailleurs, *la-ré*, en supposant le *si* bémolisé, et ainsi, dans la suite, on pourrait à la rigueur penser à la transposition possible, par un certain artifice de raisonnement. Mais d'autres exemples sont déconcertants, vu qu'il est fort difficile d'admettre la transposition.

Se trouve-t-on là en présence ou de modalités inconnues, et dans ce cas on a peine à les cataloguer sous la dénomination traditionnelle des tons en usage, ou bien est-ce, en vérité, des erreurs d'origine ? C'est bien délicat à discuter, encore plus à affirmer [1].

1. Il nous semble cependant que M. Gousseau les aurait rendues régulières, et d'accord, du reste, avec la Vaticane, s'il avait placé le ♭ au *si* de l'échelle du IIIe et du IVe en A (finale *la*).

Et je ne puis m'empêcher de penser à une chose qui m'est arrivée à moi-même, et que je me permets de raconter ici, sans penser pour cela en tirer une conséquence.

Un jour, j'eus à me livrer à un travail de paléographe à la Bibliothèque nationale, sur le manuscrit 22.543. Il s'agissait de relever, sur ce parchemin du XIIe siècle, une chanson de Bertran de Born, célèbre troubadour périgourdin qui composa, vers 1180, une *sirvente* intitulée, d'après ses premières paroles, *Rassa tan creis.*

Tout d'abord, le déchiffrage alla bien, et le huitième mode était nettement caractérisé. Puis, en un moment, tout dérailla. Les dominantes et surtout la finale devenaient de l'incohérence pure. J'en étais là à me débattre parmi toutes les combinaisons mathématiques, pouvant résoudre ce problème, lorsque j'eus l'idée, après avoir demandé les permissions les plus contrôlées, dans un pareil temple, d'appliquer — respectueusement — le parchemin sur la fenêtre, en pleine lumière. Et je constatai, à l'entour des notes incriminées, la légère auréole, indice du grattage, mais si bien exécuté, qu'à l'œil on n'y voyait rien sans l'aide de la transparence.

C'était le copiste qui s'était trompé de ligne. Il avait patiemment remonté ses notes en grattant l'erreur, avec combien de soin ! mais, peut-être trop absorbé par cette sollicitude, il avait oublié de changer la clef. Grâces néanmoins lui soient rendues. Il avait fait ce qu'il avait pu contrairement à nos copistes non monacaux, qui laissent, sans y toucher, les pires fautes, que souvent ils constatent, pour ne pas abîmer leur « beau travail » !

Conclurai-je qu'en présence des incertitudes troublantes, il faut toujours avoir recours à l'erreur initiale? Non, en vérité; mais quand il n'y a pas d'autre moyen pour expliquer des fantaisies en désaccord avec l'admirable unité régulière des produits de ces époques lointaines, on est bien tenté.

Je le suis; mais pour affirmer, je n'ose [1].

F. DE LA TOMBELLE.

ALBERT SOUBIES. — **De la « modernisation » des œuvres anciennes**, plaquette de 12 pages, 1 franc, Flammarion, 26, rue Racine, Paris.

Décidément le vent souffle aux petites « pièces », qui renferment quelquefois mieux qu'un gros volume. Celle-ci, de notre excellent confrère M. A. Soubies, a pour but de publier une lettre intéressante et curieuse de M. V. d'Indy, à l'occasion du *Couronnement de Poppée*, qui vient d'être représenté à Paris, sur sa part personnelle dans la « réalisation » de l'orchestre de Monteverdi. Y a-t-il ou n'y a-t-il pas là une œuvre de « modernisation » ?

H. N.

Eugène GIGOUT : **Morceaux de plain-chant choisis et harmonisés.** Appendice de la deuxième édition de la Méthode de Duvois, 1 volume, 5 francs. Leduc, éditeur, 3, rue de Grammont, Paris.

J'ai reçu de la maison Leduc la deuxième édition de la Méthode d'accompagnement du plain-chant de Duvois, ce qui ne m'amènerait à dire rien de bien intéressant ni surtout de bien nouveau si cette édition ne se terminait par quelques harmonisations grégoriennes dues à la plume du professeur d'orgue au Conservatoire de Paris, M. Eugène Gigout.

Nous connaissons tous la compétence de M. Gigout en matière de modalité grégorienne, une grande partie de ses œuvres d'orgue étant écrite dans cette modalité. Je citerai : les deux volumes de l'*Album grégorien*, les *Cent pièces brèves dans la*

1. Disons cependant, pour corriger ce que cette ironie pourrait avoir de déconcertant, que dans l'œuvre de Bertrand de Born, il s'agit de l'*unique* manuscrit d'un unique troubadour, tandis que les pièces grégoriennes, représentant l'ensemble de *toute* la tradition de toutes les églises latines, sont notées avec unanimité, dans tous les manuscrits qui les contiennent, de façon à ne point laisser place au doute.

tonalité du plain-chant. L'Orgue d'Église et le récent et admirable recueil de *Soixante-dix pièces pour orgue*, dont vingt-huit sont conçues dans la modalité si chère à l'auteur. Mais nous ne connaissions encore, de M. Gigout, aucune harmonisation de chant liturgique postérieure à la restauration bénédictine. Cette lacune est aujourd'hui comblée et je dois dire tout de suite que j'ai particulièrement goûté l'éclectisme de ces exemples. Le premier, le *Pange lingua*, est traité en accords plaqués, sauf en deux très courts passages. L'auteur suppose évidemment cette hymne populaire chantée par une masse de voix « et, dit-il, selon que la mélopée sacrée sera interprétée par toutes les voix à l'unisson, ou par une seule voix, l'organiste devra introduire plus ou moins de notes de passage dans l'accompagnement ». Ce *Pange lingua* débute par l'accord de *mi* mineur qui, répété souvent au cours du morceau, le termine. Voilà qui est parfait, car s'il est absolument certain que, dans les pièces du 3e et du 4e mode où les *si* sont bémolisés, on doit considérer le *mi* final comme tierce ou quinte et terminer par les accords d'*ut* ou de *la* mineur, il n'est pas moins certain que, dans les pièces de ces mêmes modes où les *si* sont naturels, comme dans le *Pange lingua*, l'emploi fréquent de l'accord de *mi* mineur, avec cadence sur cet accord, dégage un charme tout grégorien auquel peuvent seules résister des oreilles peu initiées. Viennent ensuite une communion, un *Kyrie* et un *Sanctus* où les notes de passage et autres artifices d'harmonie sont en plus grand nombre, réalisations qui, au sujet du rythme et de l'accentuation, provoqueront, sans aucun doute, des appréciations diverses.

Les morceaux que j'ai cités jusqu'à présent sont extraits de l'Edition Vaticane. Les suivants sont tirés des éditions de Rennes, de Valfray et de Reims et Cambrai, l'auteur posant cette règle, à mon avis excellente, que « le principe harmonique grégorien ne varie point, qu'il s'agisse de telle ou telle édition de chant ». On retrouvera donc ici les mêmes factures harmoniques que précédemment, variées suivant le caractère des morceaux. C'est ainsi que l'accompagnement de l'hymne populaire *Ut queant laxis* ne contient pas une seule note de passage en vertu de ce principe qu' « il sera même nécessaire, dans plus d'un cas, de réaliser note contre note ». A remarquer, enfin, que tous ces exemples sont écrits à quatre parties.

J'engage vivement mes lecteurs, même ceux qui pensent différemment sur certains points, à prendre connaissance de ces harmonisations qui sont l'œuvre d'un maître en l'art d'écrire.

WILLIAM GOUSSEAU.

LES REVUES (articles à signaler) :

Petite Maîtrise, n° de JUIN. — E. Chaminade : *Interlude sur une antienne liturgique* ; R. Guignard : *Marche-Sortie* ; N.-M. Couturier : *Petit Offertoire* ; G. Berruyer : *Méditation* ; S. Paraire : *Élévation sur un thème liturgique*.

S. I. M., n° 4. — J. Tiersot : *Chants révolutionnaires de Schumann* [au sujet des quatre *Marches des barricades* et des trois *Chœurs* écrits à l'occasion de la Révolution de 1848]. E. Closson : *Les origines germaniques de César Franck* [et de sa personnalité artistique qui, au contact du génie français, a reçu sa définitive empreinte latine]. V. d'Indy : *Le Cas Rust* [où la thèse du Dr Neufeld est vivement attaquée. M. d'Indy annonce qu'il va faire sous peu une « édition revisée et conforme aux textes originaux des sonates de Rust »].

Le Guide musical, nos 14 et 15. — Lionel Dauriac : *Sur l'esthétique de Wagner* (ou Comment il faut lire *Opéra et Drame*) [études pénétrantes où l'auteur s'applique à bien « situer » cet écrit de Wagner, pour en mieux saisir le sens et les intentions].

Revue du Chant grégorien, n° 4. — D. J. Pothier : *Alleluia, Cantate Domino*, ℣. *Notum fecit* [à mélismes prolongés ; conseils contre telles nuances artificielles d'exécution, comme les *forte* et *piano* alternés] ; G. M. Tissier : *La Maîtrise comme Séminaire* [les maîtrises paroissiales, terrains de culture pour les vocations sacerdotales].

Musica sacra, n° 3. — *L'autorité d'un chef de chœur et d'un maître de chapelle* [intéressantes remarques sur les qualités morales qui donnent de l'ascendant à un directeur de maîtrise].

Cæcilienvereinsorgan. — W. Pellmann : *Des difficultés dans la formation des maîtrises de garçons* [article pratique, donnant des conseils simples pour vaincre quelques-unes de ces difficultés, par exemple les carnets de présence indiquant la tenue, les absences, les retards de chaque enfant].

Gregorianische Rundschau, n° 4. — *Aux lecteurs* [pour les informer que cette revue se transforme et s'agrandit pour devenir la « *Musica divina* », dont nous parlons d'autre part].

Caecilia (de Strasbourg), n° 3. — J. Bour : *Victimae paschali* [étude historique de cette œuvre de Wipon (+ 1050), la plus ancienne des 5 séquences conservées dans le Missel, et que Luther appelait « un très beau chant »].

Musica sacro-hispana, n° 3. — D. Sola, S. J. : *Le chant romain et la psalmodie* [à suivre].

VIENT DE PARAITRE :

Hymne à la Croix, paraphrase française du *Vexilla Regis*, texte du chanoine Lalieu, musique de Dom A. Deprez, organiste de l'abbaye de Maredsous (Belgique). Au Bureau d'édition de la *Schola Cantorum* ; partition, net, 1 fr. ; voix seules, 0 fr. 15.

Ce beau cantique, conçu en 3e mode grégorien, a été composé spécialement pour les fêtes constantiniennes. Écrite pour toutes voix à l'unisson, dans une tessiture restreinte (*mi à ré*), et facile d'intonation, cette œuvre, nous n'en doutons pas, sera accueillie partout avec le plus chaleureux succès.

VIENNENT DE PARAITRE, œuvres recommandées :

Édition Janin :

J. Civil y Castellvi : *Veni Creator* (texte de l'Édition Vaticane), à 2 chœurs, partition, 2 fr. 50, voix seules, 0 fr. 50 ; Abbé F. Brun : *Messe de la Pentecôte* (d'après l'Édition Vaticane), accompagnement d'orgue ou d'harmonium, 1 fr. 50.

Édition Bertarelli :

L. Grisinis : *Six marches religieuses pour processions*, pour harmonies ou fanfares, partition, 6 francs ; chacune, 1 fr. 20 ; parties d'instrument, 0 fr. 20 ; L. Bottazzo : *Décor du Carmel*, 5 cantiques à la Sainte Vierge, adaptés par G. Terrabugio, net, 5 fr. ; C. Franco : *O sacrum convivium*, à 3 voix mixtes, net, 1 franc.

Édition L. Chenna :

G. Garbelotto : *Inviolata*, à 2 voix mixtes (A. T.), net, 1 franc.

Le Gérant : Rolland

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Dix-neuvième Année — Nos 7-8 — Juillet-Août 1913

LA TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue avec Supplément et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. 10 fr.
Union Postale (autres pays). 11 fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (Ve)

14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Supplément ni Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves. 6 fr.
Union Postale. 7 fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

Le Chant liturgique à Lille au moyen âge, d'après les manuscrits (à suivre). . . . . Abbé P. Bayart.
Nouvelles musicales.
Le nouveau Grand Orgue de l'église Saint-Michel de Hambourg. F. Raugel.
Un manuel à l'usage des maîtrises, du début du XVIe siècle. . . . J. Peyrot.
Bibliographie : Le mysticisme musical espagnol au XVIe siècle, *par Henri Collet.* . . . . . M. Brenet
Ouvrages divers : Les Revues ; articles à signaler. . . . . . La Rédaction.
Variétés humoristiques : Dialogue entre saint Pierre et saint Paul sur la prononciation du latin (*conte breton*) . . . . . J. Rondot.
Encartage musical : 4 Motets faciles, à 4 voix mixtes et orgue, de G. Berruyer.

Le chant liturgique à Lille au moyen âge

d'après les manuscrits

La bibliothèque communale de Lille n'est point très riche en manuscrits liturgiques. Dans la ville même ou aux environs, on comptait autrefois, en bon nombre, les églises séculières, les abbayes et couvents de tous ordres : mais les guerres nombreuses dont le pays fut le théâtre n'allèrent pas sans pillage et sans ruines ; et si on ajoute à cela quelques incendies et autres accidents, on s'expliquera qu'il ne nous soit pas resté beaucoup des anciens livres de chant.

Si peu nombreux qu'ils nous soient parvenus, ils ne laissent pas cependant de présenter un certain intérêt. Mieux que les récits et descriptions de fêtes et cérémonies, mieux que les calendriers et livres de coutumes, les livres de chœur nous montrent — par le fait et concrète

ment — ce que la liturgie avait jadis de vie, d'éclat et de valeur artistique. Le texte même des prières liturgiques, les mélodies dont ces prières s'enveloppent, et cette inspiration religieuse qui, toujours appuyée sur les antiques traditions, fait de plus en plus appel à toutes les ressources de l'art poétique et musical ; et jusqu'aux indications rubricales qui, dans le livre de chœur, prennent souvent quelque chose de dramatique, évoquant à nos yeux les plus émouvants tableaux ; et jusqu'à la notation elle-même, sans compter les enluminures, les dessins, les miniatures, tout est vivant, tout nous parle et tout nous fait entrer jusque dans l'âme même de nos pieux ancêtres.

De tels documents ont aussi une valeur, je dirais apologétique, considérable : j'entends qu'ils peuvent servir d'argument très solide à ceux qui luttent pour la réforme du chant liturgique, qu'il faut présenter avant tout comme le retour aux traditions séculaires du peuple catholique. On ne saurait, par exemple, trop répéter, démontrer, prouver par tous les moyens que la publication des livres de l'Édition Vaticane, et tout ce qui en est le corollaire, — choses qui font hocher la tête à de vénérables et saintes gens, — ne sont pas des caprices passagers d'une mode fantaisiste, ni la victoire éphémère de goûts spéciaux à une école, ni la réalisation trop hâtée d'hypothèses hasardeuses ; mais que tout cela est la reprise de traditions longtemps vivantes et longtemps fécondes, le retour à la vie liturgique des âges de foi, et à la foi de ces âges de vie liturgique. Quel avantage alors de pouvoir mettre les hésitants en présence des manuscrits de leur pays, de ces livres qui servaient dans ces églises, dont ils aiment et l'architecture et l'histoire et le rôle dans la formation et la conservation de la foi ! Quel avantage de leur montrer que les livres que le pape Pie X impose à toute l'Église sont la reproduction fidèle des livres anciens, lesquels ne faisaient que perpétuer, de siècle en siècle, l'antiphonaire dû au génie de saint Grégoire ! On peut branler la tête devant les plus éloquentes apostrophes, on peut ne rien comprendre à la meilleure audition de chant grégorien et s'en aller non convaincu ; mais le moyen de résister aux manuscrits ?

Ceux que nous analysons ici sont de date bien récente : ils n'apprendront rien sur la préhistoire grégorienne, mais ils pourront offrir un certain nombre de références ou de confirmations, et quelques indications suggestives pour l'histoire générale du chant liturgique. Nous relèverons, en passant, les points les plus intéressants. Nous avons, de parti pris, laissé de côté les manuscrits n'intéressant pas le chant ; de même, pour la description des manuscrits cités ici, nous renvoyons simplement et une fois pour toutes au *Catalogue des Manuscrits de la Bibliothèque de Lille*, sauf à signaler, à l'occasion, quelques rectifications nécessaires.

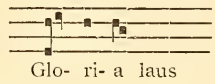
I. — Un Missel de Douai.

(Bibliothèque communale de Lille, n° 23.) — Missel ayant appartenu à Jean de Saint-Ghislain, lequel naquit en 1270. Ce livre, sans doute à

l'usage du « clerc de la chapelle de la Halle », contient, outre les oraisons, épîtres et évangiles, tous les chants de la messe. C'est un missel plénier noté : tel le *Liber usualis missae*. Le texte est celui du missel romain.

La notation, sur portées tracées à l'encre rouge, est en neumes latins de forme carrée, d'un dessin très net, quelquefois assez négligemment disposés au-dessus du texte. Si l'on compare à ce missel le Graduel de l'Édition Vaticane, on retrouve, de part et d'autre, non seulement la même mélodie, mais une notation identique, sauf la forme des neumes d'ornement.

Dominica Palmarum. — La bénédiction des Rameaux ne comporte que trois oraisons. — A la procession, *ant.* : Dum appropinquaret; *ant.* : Ante sex dies ; *ant.* : Ave rex noster, fili David, redemptor noster, quem prophetae praedicaverunt salvatorem domui Israel esse venturum : te enim salutarem victimam pater misit in mundum: quem exspectabant omnes sancti ab origine mundi; et nunc hosanna filio David: benedictus qui venit in nomine Domini: hosanna in excelsis [1].

— *Ant.* : Collegerunt. — *Laus puerorum* : 

, avec les trois premiers distiques. — *Resp.* : Ingrediente.

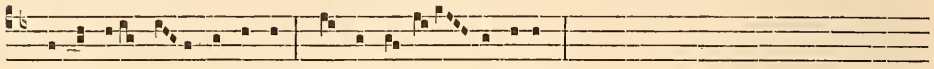
Feria V in Caena Domini. — *Ant.* : Mandatum novum ; *ps.* : Beati immaculati ; *ant.* : Postquam surrexit : *ps.* : Audite haec omnes gentes ; *ant.* : Si ego Dominus ; *ps.* : Quam dilecta ; *ant.* : Diligamus nos invicem, quia caritas ex Deo est et qui diligit fratrem suum ex Deo natus est et videt Deum ; *ps.* : Ecce quam bonum (7e mode, écrit avec finale C) ; *ant.* : In diebus illis, mulier quae erat ; *ps.* : Magnus Dominus.

Feria VI. — Ad crucem ferendam. — *Duo sacerdotes* : Popule meus ; ℣. : Quia eduxi te de terra. — *Diaconis respondentibus* : Agios o Theos. — *Sequitur a schola* : Sanctus Deus. — *Sacerdos iterum* : ℣. : Quia eduxi te per desertum. — *Diaconi iterum* : Agios o Theos.— *Schola* : Sanctus. — *Hic develet crucem.* — *Ant.* : Ecce lignum; *ps.* : Beati immaculati ; *ant.* : Crucem tuam ; *ps.* : Deus misereatur ; *hymn.* : Crux fidelis. — *Et dum communicatur, cantantur haec antiphonae quae subsequuntur* : *ant.* : Dum fabricator mundi mortis supplicium pateretur in cruce, clamans voce magna, tradidit spiritum ; et ecce velum templi divisum est, et monumenta aperta sunt: terrae motus enim factus fuerat magnus, atque mortem Filii Dei clamabat mundus se sustinere non posse. — *Ant.* : Aperto ergo militis lancea latere crucifixi Domini, exiit sanguis et aqua in redemptione salutis nostrae. — *Ant.* : O admirabile pretium, cuius pondere captivitas redempta est mundi, tartarea confracta sunt claustra inferni, aperta est nobis ianua regni [2]. — *Ant.* : Super omnia ligna cedrorum.

Sabbato sancto. — Missa in nocte paschae.

1. Antienne très célèbre, dont la mélodie a été utilisée par Dom Pothier pour le verset d'alleluia qui commence par les mêmes mots. Voir Graduel Vatican.

2. Ces grandioses antiennes se retrouvent dans la plupart des livres français et allemands jusqu'au xvie siècle.



Gloria in excelsis (Éd. Vat. XI). — *Vesp.* : Alleluia (4er) ; *ps.* : Laudate Dominum (7e m.) ; *ant.* : Vespere autem. — *Magnificat.* — La première partie de chaque verset est entièrement notée.

Préface commune, suivie du Sanctus. (Éd. Vat., XV.)

A Pâques et à la Pentecôte, pas de prose. Dans ce missel, le graduel étant toujours marqué par ℟[ésponsorium], quand il est remplacé au temps pascal par un alleluia, celui-ci est aussi marqué ℟.

Purificatio S. Mariae. — Benedictio ad candelas. — Oraison. — *Ant.* : Lumen *et* Nunc dimittis. — *Ant. ad processionem* : Ave gratia plena, Dei genitrix Virgo [1]. — *Ant.* : Adorna. — *Item alia* : Responsum accepit. — ℣. : Hodie beata Virgo.

S. Vedasti. — *Intr.* : Beatus quem elegisti et assumpsisti, Domine ; habitabit in tabernaculis tuis. — *Ps.* : Te decet (1er m.). — *Comm.* : Omni habenti dabitur et abundabit, dicit Dominus (8e m.).

Vigilia S. Ioannis Baptistae. — *Intr.* : Ne timeas. — Missa in mane : *Intr.* : Iustus. — In nativitate : *Intr.* : De ventre.

S. Mariae Magdalenae. — Alleluia. — ℣ : Surrexit Dominus. — *Comm.* : Confundantur, *ou, non notée* : Maria ergo. — ℣. : Dimissa sunt.

Additions sans notation. — De Sacramento altaris D. N. I. C. officium missae. — *Intr.* : Ego sum panis. — *Grad.* : Nisi manducaveritis [2]. — *Item, intr.* : Cibavit. — *Grad.* : Oculi.

De S. Francisco. — Alleluia. — ℣. : O patriarcha pauperum. — Alleluia. — ℣. : Hic Franciscus.

II. — Trois livres de la Collégiale de Saint-Pierre, a Lille.

Les savants et très remarquables ouvrages de Mgr Hautcœur [3] ont fait connaître l'histoire de cette célèbre collégiale, aujourd'hui détruite. Notamment, au point de vue qui nous intéresse ici, la vie liturgique de la vieille basilique lilloise nous est retracée dans les *Documents liturgiques et nécrologiques de l'église collégiale de Saint-Pierre de Lille.* Nous y trouvons le calendrier de cette église d'après les manuscrits ci-dessous

1. Éditée dans les *Variae preces* de Solesmes, p. 99.

2 Cet introït et ce graduel semblent être ceux de l'office primitif de cette solennité, écrit par Jean du Mont-Cornillon.

3. *Cartulaire de la collégiale de Saint-Pierre à Lille ; Histoire de la collégiale de Saint-Pierre à Lille*; *Documents liturgiques et nécrologiques de la collégiale de Saint-Pierre à Lille.*

étudiés, et surtout le très précieux *Liber ordinarius ecclesiae B. Petri Insulensis*, dont les notes qui vont suivre pourraient être comme le complément et l'illustration par l'exemple. Nous y renverrons souvent.

Ces trois livres, ainsi que le missel de Cysoing que nous verrons ensuite, sont encore intéressants pour les nombreuses proses qu'ils contiennent, tant en l'honneur de la Bienheureuse Vierge Marie que pour les fêtes de Notre-Seigneur et des saints. Nous en avons dressé une table qu'on trouvera à la fin de cet article.

1° *Liber missalis de Salve.*

(Bibliothèque communale de Lille, n° 24.) — Ce missel, composé de parties de dates et d'écritures diverses, fut complété et relié en 1504. Il fut rédigé pour les messes quotidiennes *de Beata* qui se disaient à l'autel de Notre-Dame-de-la-Treille. Il s'ouvre par les messes de la sainte Vierge pour tous les temps, avec de nombreuses proses de rechange pour chaque messe. Viennent alors l'ordinaire de la messe et le Canon. Les modulations de la préface se rapprochent beaucoup du *tonus solemnior* de l'Édition Vaticane. Ce sont les seules parties notées, en neumes du xve siècle. Après les prières de la communion et de la postcommunion, on a ajouté les intonations du *Gloria*. (Cf. Éd. Vat., xv, xi, ix, celle-ci pour les fêtes solennelles.) Le texte du *Gloria* est orné des tropes connus : *Spiritus et alme orphanorum paraclite ; primogenitus Mariae virginis natus ; ad Mariae gloriam ; Mariam sanctificans*, etc. — La troisième partie du missel renferme les oraisons pour les suffrages des dimanches et des fêtes de toute l'année (avec additions en marge ou en supplément pour les fêtes plus récentes), ainsi que les oraisons des messes votives pour la paix, la pluie, etc.

Outre les proses, il faut signaler un Offertoire, de la Nativité à la Purification : *Praeter rerum seriem*, fol. 9, et un Alleluia, pour le temps pascal : *Ante thronum trinitatis*, fol. 12 [1]. — Au folio 14, messe de la Visitation ; intr. : *Transite ad me.* — ℣. : *In me gratia.* — Prosa : *Veni praecelsa Domina* [2].

Notons enfin les leçons d'Isaïe avant l'épître des messes de Noël, conformément à la prescription du *Liber ordinarius* (Hautcœur, *op. cit.*), et selon l'usage attesté par les missels de Loos et de Cysoing. (Voir plus loin.)

2° *Un tome d'un missel du XVe siècle.*

(Bibliothèque communale de Lille, n° 25.) — Missel à l'usage de saint Pierre. — Incomplet, dit le catalogue. En réalité, le volume, de dimensions déjà respectables (225 et 171 feuillets à deux colonnes 400 × 280), ne représente qu'un tome d'un missel très complet, mais en plu-

1. Voir, sur cet alleluia, la *Revue du chant grégorien*, XIII, 88.
2. *Variae preces*, p. 205.

sieurs parties. Les deux ou trois autres sont-ils perdus ? Dans celui-ci nous avons les messes *de tempore* depuis la veille de Pâques jusqu'au Xe dimanche après la Trinité, et les messes des fêtes depuis l'Annonciation jusqu'au 1er août.

a) Fol. 8. — Sabbato sancto. — Quatre prophéties; en marge, intonation de *Vespere autem.*

9. — In die Paschae. — Quatre postcommunions *ad libitum.*

26. — Aux dimanches après Pâques, on reprend la messe de Pâques, *Resurrexi* ; 1. *Alleluia*, ℣. : *Surrexit* ; 2. *Alleluia*, ℣. : *Pascha nostrum.* (Cf. *Liber ordinarius*, h. l.)

82. — Fer. 4a, fer. 6a, post Trinitatem. — Epître et évangile : et ainsi pour chaque semaine. — Aux messes votives de la Croix, le vendredi, on lit l'épître et l'évangile de la férie [1].

85. — In solemnitate Corporis et Sanguinis D. N. I. C. — *Sequent.* — Lauda Sion... noctem lux *illuminat.*

87. — In nova solemnitate B. M. V. (Fête patronale de la Vierge, le dimanche après la Trinité.)

129. — Intonations du *Kyrie* et du *Gloria.* (Cf. ms. 26.) Tropes du *Gloria in excelsis*, en marge. (Cf. ms. 24.)

Praefatio : 1° *simplex in feriis et pro defunctis ;* 2° *dominicis diebus et in festis simplicibus ;* 3° *in festis duplicibus.* Ce dernier est le *solemnior* de l'Édit. Vat. — Préfaces propres, quelques-unes notées aussi *in tono feriali.*

213. — *Te igitur.*

219. — 1° *Pater noster, in solemnitatibus* (avec, en marge, des cadences moins ornées, *in dominicis et festis IX et III lect.*) ; 2° *Pater noster, diebus ferialibus.*

221. — Les finales de *saeculorum* et *vobiscum* à la fraction du pain sont grattées et remplacées par le *recto tono* $\widehat{\text{D D}}$ D.

b) Fol. 1. — In Annuntiatione dominica.

74. — In Visitatione. (Cf. ms. 24, fol. 14.)

103. — Benedictio herbarum et pomorum (à la Saint-Jacques). — [Le 6 août, on bénissait les raisins, d'après le *Liber ordinarius, op. cit.*, p. 86.]

116. — S. Annae. — Alleluia ; ℣. : Salve mater inclita.

121. — De S. Maria.

122. — Alleluia; ℣. : Ante thronum trinitatis. (Cf. ms. 24, fol. 12.)

130. — Pro defunctis. — *Grad.* : Si ambulem ; ℣ : Virga tua [2]. — *Tract.* : Sicut cervus. — Pas de prose.

136. — Verset d'offertoire noté : *Hostias et preces.*

137. — De S. Trinitate. — *Sequent.* : Veni sancte Spiritus (!)

154. — Collection de proses pour les fêtes (de l'Annonciation à Sainte-Marie-Madeleine), pour les messes de la sainte Vierge et de la Croix.

1. On retrouve d'ailleurs ces particularités dans beaucoup de livres du moyen âge.

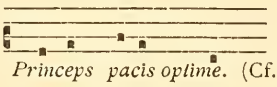
2. C'est le Graduel du samedi de la troisième semaine de Carême

3° *Le livre des préchantres.*

(Bibliothèque communale de Lille, n° 26.) — Au catalogue, invitatoires (!). Incomplet (! ?). — En réalité, c'est le livre de chœur des préchantres (voir fol. *b*, 117) chargés d'entonner les antiennes et les répons et d'exécuter en solo les versets. Aussice livre contient-il toutes les intonations des chants de la messe, des vêpres et offices solennels, ainsi que tous les versets qui se chantaient *in medio choro* par deux ou quatre chantres. (Voir plus loin la note au fol. *a*, 18.) La fin des versets de graduels, des alléluias, des versets alléluiatiques, des traits, n'est jamais notée, puisque c'est le chœur qui achève le développement neumatique de ces pièces. Les versets des psaumes, à l'introït, ne sont marqués que par les premiers mots et le sigle *e u o u a e*. Aux jours de férie, il n'y a ni introït, ni offertoire, ni communion, mais seulement le graduel avec son verset, ou le verset alléluiatique au temps pascal, et le trait à certains jours. Après la Septuagésime, on ne dit pas de prose aux fêtes des saints. Après Pâques, le second alléluia pour les fêtes des saints est toujours pris *de tempore* : *Surrexit Dominus*, ou autre. Pour les vêpres, sauf aux grandes fêtes, *psalmi feriales*, même aux fêtes doubles [1] ; il y a toujours un répons pour les premières vêpres, pour les secondes quelquefois [2]. Antiennes et hymnes d'ailleurs connues, sauf quelques-unes propres, par exemple aux vêpres de saint Piat. (Fol. *b*, 72.)

L'écriture est du XIVe siècle [3]. La notation est en neumes de forme gothique, très beau spécimen. Quelques coups d'ongle d'un préchantre méticuleux indiquent, de-ci de-là, la division exacte des neumes, ou leur distribution au-dessus des mots ou des syllabes. Les mélodies données par ce livre, surtout celles des versets de graduels, reproduisent avec une remarquable fidélité les mélodies traditionnelles. On peut relever, comme seule particularité, l'emploi fréquent de *UT* au lieu du *SI* naturel (cf. *Iustitiam* au ℣. du Grad. de Noël (fol. *a*, 8) ; cf. aussi la mélodie du *Lauda Sion*, etc.). Quant à la valeur et à l'interprétation de certains neumes, voir l'intonation *Ad te levavi* de l'introït du 1er dimanche de l'Avent et l'alléluia de ce même jour (fol. *a*, 1).

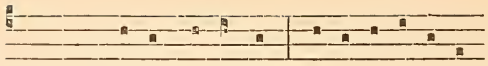
A. Missa contra paganos. Prosa sans paroles ;

et plus bas 

Princeps pacis optime. (Cf. ms. 25, *b*, 141, *pro pace*).

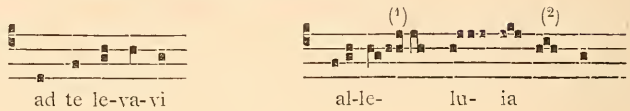
B. Intonations des antiennes et des psaumes des vêpres : fer. 5 et 6, avant le calendrier ; fer. 2 et 3, après le calendrier ; fer. 4 manque.

1. C'était d'ailleurs l'habitude ancienne des Églises de France.
2. *Id.*
3. D'après le catalogue. Mais la notation se rapproche plutôt de celle du XIIIe siècle. — C'est certainement un des plus anciens livres de la Collégiale, et il a dû rester assez longtemps en usage, à en juger par des additions d'écriture récente.



(Voir le tonaire *b*, 118.)

a) — Fol. 1. Dom. 1. In Adventu Dni. —



15. — Fer. 4 in capite ieiunii. — Graduel avec son verset.

17. — Dom. 1 in Quadr. — *Trait.* : Intonation ; ℣. : Scapulis ; ℣ : Super aspidem, seuls notés.

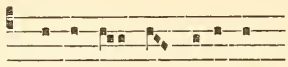
18. — Fer. 4. — *Intonation* : De necessitatibus ; ℣. : Ad te Domine ; ℣. : Etenim universi. Cf. *Liber ordinarius, op. cit.*, p. 37 : « In secunda, quarta et sexta feria cantatur tractus alternatim a duobus choris usque ad Passionem. Dominicis vero diebus et festivis cantatur in medio a quatuor... In eadem dominica [1ª Quad.] cantant primum versum tractus duo in pulpito a dextris, secundum versum duo in pulpito a sinistris, tertium veroduo in presbyterio, *quartum versum duo in medio choro*, quintum versum chorus a dextris, sextum chorus a sinistris, et sic iterando usque dum finitur tractus. » Le livre des préchantres est d'accord avec le *Liber ordinarius* pour le quatrième verset, *Scapulis* ; une division des versets différente de la division actuelle justifierait aussi la place du verset *Super aspidem*. D'ailleurs l'usage semble avoir varié.

19. — Dom. 2 Quadr. — *Tractus* : Dixit Dominus mulieri Chananaeae ; ℣. : At illa dixit : etiam ; ℣. : Ait illi Iesus : o mulier. (2ᵉ ton ordinaire des traits.)

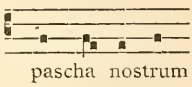
30. — Dom. in ramis palmarum. — *Trait* : Intonation ; ℣. : Tu autem ; ℣. : Libera me. (Cf. *supra*, fol. 17, 18, et *Liber ordinarius, loc. cit.*)

32. — In caena Domini. — Une note indique qu'il faut reprendre le Graduel *Christus* après le verset, conformément d'ailleurs à la règle générale donnée par le *Liber ordinarius, op. cit.*, p. 38, *de gradualibus iterandis*, et rappelée par l'Édition Vaticane, *de ritibus servandis in cantu missae*, nº IV.

34. — Sabbato sancto :



In die sancto Paschae. — Ad aspers. aquae ben.

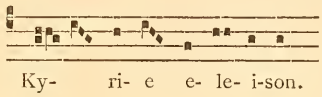


35. — In die sancto Paschae. — Ad vesperas. (Cf. *Liber ordinarius, op. cit.*, fol. 53.) — Kyrie eleison (Éd. Vat., II.). — *Ant.* : Alleluia ; *ps.* : Dixit. Confitebor. Beatus vir. — *Grad.* : Haec dies ; ℣. : Confitemini. Alleluia ; ℣. : Epulemur. — *Sequentia* : Victimae paschali. — *Ant.* : Et

1. *Pes quassus* équivalent au *quilisma*.
2. *Torculus* traduisant un *pressus*.

respicientes ; *ps.* : Magnificat. — Ad fontes : *Ant.* : Alleluia ; *ps.* : Laudate pueri. Alleluia ; ℣. : In die resurrectionis meae. — Ad crucem : *Ant.* : Alleluia ; *ps.* : In exitu. Alleluia ; ℣. : Surrexit Dominus. — Ad regressum : *ant.* : Christus resurgens ; ℣. : Dicant.

37. — Fer. 2. — Ad vesperas. — Kyrie eleison. (Éd. Vat., xiv). — *Ant.* : Alleluia ; *ps.* : Dixit. Confitebor. Beatus vir. — *Grad.* : Haec dies ; ℣. : Dicant nunc. — Alleluia ; ℣. : Surrexit Dominus, et occurens mulieribus, dixit illis : avete; tunc accesserunt et tenuerunt pedes eius. — *Sequentia* : O Maria, mater pia. — Ad fontes. — Ad Crucem.

39. — Fer 3. ad vesperas : 

Même cérémonial que la veille, et ainsi chaque jour de la semaine. (Cf. *Liber ordinarius*, *op. cit.*, p. 53.)

40. — Fer. 4. — Kyrie (Éd. Vat., xii).

42. — Fer. 5. — Kyrie (Éd. Vat., xi).

43. — Fer. 6. — Kyrie (Éd. Vat., ix).

45. — Dominica in oct. Paschae et 3 dom. sequentibus. — *Messe* Resurrexi. (Cf. ms. 25, *a*, fol. 26.)

50. — Dom. Pentecostes. — Alleluia ; ℣. : Spiritus sanctus procedens a Patre apostolorum pectora invisibili hodie perlustravit potentia.

76. — SS. Innocent. — Laus tua Deus ; ℣. : Herodes (1er m.)

84. — In Purificatione B. M. V. — Ad processionem. (Cf. ms. 23.) *Ant.* : Ave gratia plena.

112. — S. Mariae Magd. — Alleluia ; ℣. : Surrexit Dns et occurens. — *Seq.* : Mane prima.

120. — S. Bartholomaei. — Alleluia ; ℣. : Vox sancti Bartholomaei quasi tuba vehemens est : ambulant cum eo angeli Dei (1er m.).

122. — Die obitus Balduini comitis. [Cf. *Liber obituum*. 3 Kal. Sept. Obitus Balduini imperatoris Constantinopolitani — Hautcœur, *op. cit.*, p. 177. — Il s'agit de Bauduin IX, comte de Flandre, empereur de Constantinople, + 1205.]

Ad Commendat. — ℟. : Subvenite ; ℣. : Chorus ; *ant.* : Suscipiat eas ; *ps.* : In exitu ; *ant.* : Chorus angelorum ; *ps.* : Dilexi.

Ad missam. — *Introït* : Si enim ; *ps.* : Et sicut in Adam. — *Grad.* : Si ambulem ; ℣. : Virga tua. — *Tractus* : Domine Iesu Christe, rex saeculorum, | misericordia peccatorum, | resurrectio mortuorum. || ℣. : Miserere, Deus miserationum, | animabus omnium fidelium defunctorum. || ℣. : Libera eas de ore leonis, | et perduc eas in paradysum exultationis. || ℣. : Et pro quibus tuum fudisti sanguinem, | tu eis, Domine, aeternam concede requiem. || — *Offert.* : Erue, Domine, animas eorum. ℣. : Tuam, Deus, deposcimus pietatem. — *Item offert.* : Domine Iesu Christe.

131. — In die animarum fit ut in obitu Balduini comitis.

139. — S. Elisabeth. — Alleluia ; ℣. : Digne decet nos laudare

*

| Elisabeth magnalia, | et ad eius anhelare | sancta patrocinia.

S. Ceciliae. — Alleluia ; ℣. : Cantantibus organis [1].

140. — S. Katherinae. — En marge, alleluia, non noté ; ℣. : Tumba sanctae K.

141. — Graduels et versets alléluiatiques pour le commun des saints.

158. — Messes votives.

163. — Séquences de S. Maria.

164. — Missa pro defunctis. — Intr. : *Requiem.* — Trait. : *Sicut cervus.* — Pas de prose.

165. — Intonations diverses.

Kyrie. (Éd. Vat., ii, iv, xiv, xii, xi, xv.)

Gloria in excelsis. (Éd. Vat., iv, v, i, ix, xi, xiv.)

Credo.

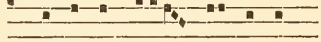
Sanctus. (Éd. Vat., xvii, iv, xv, xviii.)

Agnus. (Éd. Vat., iv, xvi, xv, xviii.)

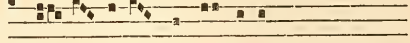
Plusieurs de ces intonations offrent les variantes de détail qu'on trouve généralement dans les livres de la même époque et qui alourdissent un peu le mouvement. Les rédacteurs de l'Édition Vaticane ont généralement préféré les leçons les plus simples comme étant les meilleures.

Le *Kyrie* XV, le *Gloria* XIV sont ici notés un ton plus bas que dans l'Édition Vaticane. L'*Agnus* IV un ton plus haut.

Voici deux *Kyrie* non identifiés, et très ressemblants entre eux.



Ky- ri- e e- le- i-son.



Ky- ri- e e- le- i-son, cf. fol. 39.

166. — Tropes notés de l'*Agnus Dei* : Qui nasci dignatus es, etc.

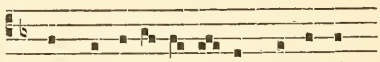
168. — Sabbato in quatuor temporali (*sic*). — Graduels.

169. — De S. Maria. — Alleluia ; ℣. : Ante thronum Trinitatis. — *Item* Alleluia ; ℣. : O felix salutatio. — *Item* Alleluia ; ℣. : Salve mundi gaudium. — *Item* Alleluia ; ℣. : Gaude Dei genitrix.

170. — De S. Maria. — Séquences.

171. — *Sanctus, Benedictus.* (Éd. Vat., ix, viii.) *Agnus Dei.* (Éd. Vat., ix) avec tropes : Qui de carne ; matre natus ; per te nobis.

172. — Litania septena. — Litania quinta. — Litania terna.



Sancta Ma-ri- a, o- ra pro no-bis

Cf. Hautcœur, *op. cit.*, p. 105.

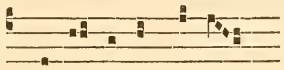
Fol. *b*, 6. — In vig. Nat. Dom. — Ad Vesp. — ℟. : Iudaea et Ierusalem [2].

19. — In caena Domini. — Vêpres notées (cf. Antiph. Vat., h. l.).

23. — Pentecost. — *Hymn.* : Beata nobis gaudia. — Pas de *Veni Creator.*

1. Cf. *Revue du chant grégorien*, XVIII, 85.
2. *Processionale monasticum*, de Solesmes, p. 25.

29. — In nova solemnitate B. M. V. (Cf. ms. 25, *a*, 87.) — *Ant.*: Beata Mater (2e m.). — Sub tuum (4e m.). — In prole mater (4e m.). — Tota pulchra es (4e m.). — Hortus conclusus (1er m.) [1]. — *Hymn.*



℟. : Virgo parens Christi. — *Ant.* : Ave regina (avec le ♭, comme dans l'Antiph. Vat.). — Magnificat. — *Suffr. de Sacram.* ; *de domin.* ; *de Trinitate.*

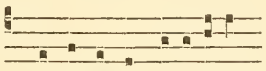
30. — Ad completor. — *Ant.*: In prole mater. — *Hymn.* : Virgo singularis [2]. — *Ant.* : Salve Regina. — Nunc dimittis.

In secundis vesp. : *Ant.* : Ave Maria (1er m.). — Beata es Maria (8e m.) . — Ecce ancilla (8e m.). — Beatam me dicent (8e m.). — Regali ex progenie (6e m.). — O Christi pietas (6e m.). — Magnificat. — *Suffr. de Sacram* ; *de domin.*

32. — Antiphonae quae cantantur sabb. super Magnif.

35. — Dominica ante Adventum. — *Ant.* : Gloria tibi Trinitas, *cetera omnia de Trinitate.* (Cf. *a*, 70. Domin. q. cantatur de Trinitate.)

36. — De S. Nicholao. — ℟. : Dum vero. — ℣. : Iam quodammodo sacri ieiunii. — *Ant.* : O pastor aeterne. — Magnificat. — In 2 vesperis : *Ant.*: Beatus Nicolaus (1er m.). — Ecclesiae (2e m.). — Iuste (8e m.). — Amicus Dei (6e m.). — O per omnia (8e m.). — *Hymn.*



Ant. : O Christi pietas [3]. — Magnificat (6e m.). — Cf. *Liber ordinarius* (*op. cit.*, p. 74) :« De S. Nicholao. — In ℟. Sospes regreditur, cantatur *prosa* : Sospitâti. — *Antiphona* : O Christi pietas reiteratur infra Magnificat ad arbitrium cantoris. »

38. — S. Nicasii. — ℟. : O constantia martyrum [4].

41. — SS. Fabiani et Sebastiani. — ℟. : Zoe uxor. — ℣. : Beati qui in omnibus.

42. — S. Vincentii. — ℟. : Christi miles [5]. — ℣. : Inter haec manet immotus.

45. — Purificatio B. M. V. — *Hymn.* : Quod chorus vatum [6]. — ℟. : Gaude Maria. — ℣. : Gabrielem archangelum [7].

59. — S. Mariae Magdal. — ℟. : Felix Maria. — ℣. : Mixtum rorem

1. *Processionale monasticum*, p. 251 et s.
2. Division de l'*Ave maris stella.*
3. C'est l'antienne célèbre sur laquelle ont été calqués l'*O quam suavis* et le *Sanctus* « de Angelis ». Dom Pothier l'a publiée dans la *Revue du chant grégorien*, III, 147.
4. *Processionale monasticum*, p. 195.
5. *Variae preces*, p. 99.
6. *Id.*
7. *Processionale monasticum*, p. 146.

balsami | fracto fudit alabastro, | quae unguento pretioso | pedes unxit Domini. || (2e m.)

60.— In inventione S. Stephani.— ℟. : Impetum.—℣. : Stephanus Dei gratia plenus erat, | in plebe multa signa faciebat, | caelos apertos aspiciebat, | Iesum stantem videbat | a dextris Dei, et dicebat. || — Gloria Deo per cuncta saecla, Patri eiusque Proli sint condignae laudes, ac utriusque Flamini sacro ; sicut erat in primo et nunc et semper, et in saecula saeculorum. Amen. — Mélodie syllabique, genre séquence, la même pour le verset et la doxologie (1er m.).

64. —S. Augustini.— ℟. : Vulneraverat caritas.—℣. : Ascendenti a convalle.

65. — In obitu Balduini comitis (cf. *a*, 122). — ℟. : Libera me. — ℣. : Dies illa. — ℣. : Nunc Christe te petimus. — ℣. : Creator omnium rerum [1].

67. — Nativitat. B. M. V. — ℟. : — Solem iustitiae [2].

71. — S. Michaelis. — ℟. : Te sanctum Dominum. — ℣. : Cherubin quoque [3]. (La mélodie du ℟. : Te tui coronam Winnoci (cf. *Trib.* XIV, 60) semble être très apparentée avec celle de ce beau répons.)

72. — S. Piati. — *Ant.* : Clara patre. — Regia. — Et igitur. — Ergo preces. — Iam Domino. — *Hymn.* : Solemne festum. — ℟. : Cumque. — ℣. : Ne quid mundus haesitaret | de salute spiritus | eius carni comprobaret | deserviri caelitus. || — In 2 vesperis. : *Ant.* : Beatus Piatus. — Lictores. — Martyris. — Quantum venerandus. — Laudemus Dominum. — Viri religiosi.

76. — Omnium Sanctorum. — ℟. : Concede nobis [4].

79. — S. Elisabeth. — ℟. : O lampas. — ℣. : Tu Dei saturitas, | oliva fructifera, | cuius lucet puritas, | et resplendent opera.

81. — S. Katherinae. — ℟. : Virgo flagellatur [5].

88. — In simplici festo unius confessoris. — ℟. : Miles Christi. — ℣. : Ut caelestis regni sedem valeamus scandere. (Cf. *Office de S. Winnoc* ; *Tribune*, XIV, 36.)

89. — Invitatoires, avec le psaume *Venite exultemus*, entièrement noté dans les divers tons des invitatoires.

116. — Dom. ante Adv. Domini. — *In reditu processionis*, incipitur hoc *responsum* : Ecce dies veniunt. — ℣. : In diebus illis [6].

Dom. prima in Adv. — *In reditu processionis* incipitur haec *antiphona* : Ecce carissimi. — ℣. : Ecce mater nostra Ierusalem.

117. — In die natalis Domini. — *Ad processionem* : Salve festa dies. — Ad ingressum templi : *Ant.* : O beata infantia [7].

In die sancto Paschae et omnibus diebus usque ad Ascensionem.

1. Edités dans les « petites feuilles » publiées au Bureau d'Édition de la *Schola*.
2. *Processionale monasticum*, p. 185 ; *Variae preces*, p. 202.
3. *Id.*, p. 109.
4. *Id.*, p. 202.
5. *Id.*, p. 214, *Variae preces*, p. 212.
6. *Processionale monasticum*, p. 20.
7. *Id.*, p. 37.

— *Ad processionem* : Salve festa dies [1].— Ad ingressum templi : *Ant.* : Sedit angelus. — ℣. : Crucifixum in carne laudate, | et sepultum propter nos glorificate, | resurgentemque de morte adorate.

In die Ascensionis. — *Ad processionem* : Salve festa dies. — Post *Salve* cantatur ℟. : *Non conturbetur*, quo cantato, incipitur haec antiphona : *O rex gloriae*, qua cantata, responsio : *Non vos relinquam*, quo dicto praecentores incipiunt hoc ℟. : *Te sanctum Dominum.* — ℣. *Cherubim* (cf. fol. 171). Si necesse est incipiturhaec antiph. : *Ascendo ad Patrem.*

118. — In die Pentecostes, *ad processionem*, même schéma.

Incipiunt toni. — Formules types de huit tons : Primum quaerite ; Secundum autem ; etc. — On n'indique pas de flexe. — Au premier ton, médiante a ♭. a. G. F. — Au 3e ton, médiante c. d. c♮. c. — Au 4e ton, G. a♮. G. — Des médiations spéciales sont marquées pour le mot *Israel* au premier verset du cantique *Benedictus*.

122. — De S. Maria ad vesperas. — ℟. : Virgo parens [2]. — ℟. : Ad nutum. — ℣. : Ut vitium virtus operiret, gratia culpam [3]. — ℟. : Christi virgo. — ℣. : Quoniam peccatorum [4].

Ad Magnificat : *Antiennes* : Ave Regina, Salve Regina, Alma Redemptoris mater — toutes trois avec nombreux versets en forme de tropes. (Cf. *Trib.*, XVIII, p. 81 et s.)

126. — In Conceptione Mariae. — ℟. : Cordis. — ℣. : Suscipe devotae praeconia Christe catervae. — ℣. : Gloria Patri sit, honor Genito, cum Pneumate sancto.

Invitatoire : Eia pervigiles, Domino iubilate fideles ; Conceptumque piae solemnizate Mariae.

127. — Répons pour les dimanches d'août à novembre.

129. — Dom. 4 Quad. — Ad complet. : ℟. : Media vita [5].

131. — Table des invitatoires.

Addit. — In festo B. Annae. — Ad missam : *Grad.* : Benedicta filia. — ℣. : Quae mater intacta genitrix et Virgo Maria — Per tua transivit viscera nata pia.

L'analyse de ce livre des préchantres, si on le compare avec le *Liber ordinarius* et avec les deux missels décrits ci-dessus, montre bien avec quel soin et quelle ampleur le culte liturgique s'accomplissait à la collégiale de Saint-Pierre, quelle riche et artistique ordonnance on obtenait en combinant les mélodies grégoriennes scrupuleusement conservées avec les usages locaux et les compositions nouvelles, dans lesquelles domine l'influence des maîtres des xe-xiie siècles.

Il ne sera peut-être pas hors de propos de rappeler ici l'histoire de la fondation d'une maîtrise d'enfants à la collégiale de Saint-Pierre, à l'époque où furent écrits les livres de chœur dont nous venons de nous

1. *Processionale monasticum*, p. 62.
2. *Variae preces*, p. 39.
3. *Processionale*, p. 187.
4. *Variae preces*, p. 259.
5. *Id.*, p. 102.

occuper. Nous résumons trois documents, extraits du *Cartulaire de la collégiale de Saint-Pierre à Lille.* (Cf. Mgr Hautcœur, *op. cit.*)

Décembre 1425. — Phelippe, duc de Bourgoigne, conte de Flandres... [constate que Baudouin, fondateur de la collégiale]... n'y fist point fondation de petis enfans pour servir en icelle... ce qui est chose moult afférant et nécessaire. Nous considérans que telles fondations sont euvres de très grand mérite... avons voué et promis de fonder en ladite église de Saint-Pierre quatres petis enfans innocens et habiles pour le service d'icelle et un maître expert et suffisant pour les instruire en bonnes meurs et doctrine et les apprendre en l'art de musique tant de chant contrepoint comme deschant. Et toutes les fois que les dis enfans mueront de leurs voix ils seront rechangés et en leurs lieux seront toujours esleuz et remis autres innocens et habilles comme dit est... [Il établit une rente de 200 francs sur la terre de Quesnoy-sur-Deule]... Voulons et ordonnons que les diz doyen et chapitre... feront ... chascun samedi après ce que matines seront chantées dire et célébrer solennelment en ladite eglise par ung chappellain les diz maître et quatre enfans une messe de Notre-Dame à note à orgues et deschant...

Le 17 janvier 1458. — Callistus episcopus, servus servorum Dei... [charge l'abbé de Loos, après information, de procéder à la suppression de la chapellenie de Saint-Georges dans la collégiale de Saint-Pierre et d'attribuer la maison et une partie des revenus de cette chapellenie à la maîtrise fondée par Philippe de Bourgogne].

Le 20 juin 1458, Jacques, abbé de Loos, après enquête, et en vertu des lettres apostoliques, supprime la chapellenie au profit de la maîtrise.

Fait suggestif, exemple à méditer et à imiter ; et qui d'ailleurs, en cette seconde moitié du xve siècle, où se développa la musique polyphonique, fut le cas de bien d'autres églises.

III. — Quatre missels de l'abbaye de Loos [1].

A) Bibliothèque communale de Lille, n° 27. — Ce missel, écrit en 1288 par frère Jean dit Zoutart, a pour caractéristique d'être très sommaire. Il est dépourvu de calendrier, ce qui peut être un accident, mais peut être aussi intentionnel : mais surtout il manque d'un grand nombre de messes. Une seule messe pour Noël : *Puer natus* ; point de messes de féries, sauf aux quatre-temps ; pas de semaine sainte, ni de vigile de la Pentecôte. Servait-il seulement à des messes privées qui ne se disaient pas aux jours où manquent les messes ? Au reste, il est conforme pour le texte aux trois missels suivants.

B) Bibliothèque communale de Lille, n°s 28, 29, 30. — Tous trois du xve siècle, se reproduisant l'un l'autre, à quelques détails près.

A noter, ms. 30, après le Canon, cinq oraisons *de passione* et une *de resurrectione*, se récitant avant la communion, — le prêtre tenant le corps du Christ, — pour l'âme d'un défunt.

A Noël, reste de l'usage primitif, et que conservèrent longtemps nos

1. Cf. l'article : Cîteaux, du *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie*, fasc. xxix et xxx, col. 1779 et suiv.

grandes cathédrales, leçons d'Isaïe aux trois messes avant l'épître, — rubrique suivie aussi à la collégiale de Saint-Pierre de Lille.

A certaines fêtes, v. g. saint Jean Baptiste, saint Laurent, etc., deux messes différentes suivant la vieille tradition romaine.

Au dimanche des Rameaux, après l'introït, la collecte, l'épître, le trait et le graduel, comme au missel romain, le manuscrit indique : *ad primam missam* [1]. Evang. : Cum appropinquaret... ; puis *ad maiorem missam* : Passio D. N. I. C. sec. Matt. ; suivent enfin l'offertoire, la secrète, la communion et la postcommunion.

Le vendredi saint, à la messe des présanctifiés : « *Voce moderata* : Oremus. Praeceptis, etc. *Oppressa voce* : Libera ; *Submissa voce* : Per Dominum. — Abbas cum ministris tantum communicant. »

In sollemnitate Sacramenti. — Alleluia. — ℣. : Demus gloriam Deo, quia venerunt nuptiae Agni, et uxor eius praeparavit se, bissino splendente candido cooperta [2].

Les proses ne sont pas admises par la règle de Cîteaux : mais avec le temps, elles parvinrent à s'introduire sous forme déguisée, sous forme fragmentaire, ainsi que des hymnes. Ainsi :

27, f. 27 ; 28, f. 43. — In festo coronae Domini. — Alleluia. — Dulcis spina dulcis Christi | dulcens pungens verticem | quae sola fuisti digna coronare, etc.

27, f. 30 ; 28, f. 45. — In festo S. Bernardi. — Alleluia. — Caritate vulneratus | castitate dealbatus | verbo vitae laureatus | est Bernardus sublimatus | in gloria.

28, f. 35. — In die Visitationis B. M. V. — Alleluia. — ℣. : Ave stillans melle alvearium | ave veri Salomonis lectulum | ave Verbi Dei tu sacrarium | ave Deitatis receptaculum.

30, f. 81. — Missa de nomine Iesu. — Alleluia. — ℣. : Dulce nomen nostri Iesu. — *Tractus* : Dulce nomen Iesu Christi.

F. 82. — Missa de compassione B. M. V. — Alleluia. — ℣. : Ante thronum Trinitatis. — *Tract.* : Stabat mater.— ℣. : Cuius animam. — ℣. : Pro peccatis. — ℣. : Vidit suum dulcem. — ℣. : Fac nos virgo custodiri. — ℣. : Quando corpus morietur.

F. 83. — Missa de S. Anna. — Alleluia. — ℣. : Salve mater matris Christi.

Au ms. 30, après le calendrier, on a ajouté une messe votive de saint Roch : « Congratulamini omnes in Domino », cf. ms. 31, fol. 12. Cette messe se trouve assez couramment en usage du xve au xviie siècle.

Aucun de ces missels n'est noté dans aucune de ses parties. Sur les feuillets de garde, fragments en notation carrée de l'office du Saint-Sacrement (ms. 29).

(*A suivre.*) Abbé P. Bayart.

1. D'après les usages de Cîteaux, il semble que la *prima missa* est celle qui se disait après *prime*.

2. C'est le texte de l'ordre cistercien, qui possède un office spécial pour la solennité du *Corpus Christi*. (Loos est une fondation de S. Bernard.)

Nouvelles musicales

PARIS

Distinctions honorifiques. — Nous apprenons avec une très vive satisfaction que le Saint-Père a daigné admettre dans sa famille pontificale, avec la charge de camérier d'honneur de cape et d'épée, notre ami M. Camille Couillault, qui s'est occupé avec tant de zèle de la prononciation romaine du latin. Avec nos cordiales félicitations.

= L'Académie des Beaux-Arts vient de décerner le *Prix Chartier*, d'une valeur de 500 francs, à notre confrère, M. Maurice Emmanuel. Cette distinction, à laquelle nous sommes heureux d'applaudir, a été attribuée à notre éminent collègue pour un quatuor à cordes et diverses autres œuvres de musique de chambre.

= La *Manécanterie des Petits Chanteurs à la Croix de bois* a passé la frontière... pour quelques jours seulement, car elle nous est revenue couverte des nouveaux lauriers qu'elle a cueillis à Fribourg (Suisse). Son ardent et zélé directeur, M. Paul Berthier, nous écrit qu'elle a, en effet, donné là-bas une audition musicale le 12 mai, avec M. Poillot à l'orgue et M. Gibert comme soliste. « Tout cela a eu grand succès, et notre musique tranchait net sur les *scènes avec orages* et autres plaisanteries qu'on exécute encore chaque jour sur ces orgues admirables. J'ai même tenu à jouer là-dessus du d'Indy... ce qui devait bien être la première fois ! »

Voilà une nouvelle manière d'affirmer qu'on est scholiste, et qui mérite encore des félicitations.

Église Saint-Louis-d'Antin. — Le dimanche 4 mai, pour la fête de Jeanne d'Arc, ont été donnés des Vêpres et un Salut solennel avec le concours de la *Schola de Saint-Louis*. Le Chœur de cinquante exécutants, sous la direction de notre vaillant ami M. Marc de Ranse, maître de chapelle, a exécuté le magnifique programme suivant :

Entrée : *Fantaisie et Fugue* en *sol mineur* de J.-S. Bach, par M. Joseph Boulnois, organiste de Saint-Louis-d'Antin ; *Psaumes* en faux-bourdons, du XVIe siècle; *Hymne* : *Salve, virilis pectoris*, chant grégorien ; *Magnificat*, à 5 voix, C. Fischer ; *Choral* en *la*, pour orgue, et *Psaume CL*, à 4 voix, C. Franck ; *Cantate à Jeanne d'Arc* (1re audition) (poème de M. Marival), de M. de Ranse ; *Ave verum*, à 4 voix, W.-A. Mozart ; *Benedicta es*, à 4 voix, de La Tombelle ; *Tu es Petrus*, à 4 voix, Clemens non Papa ; *Tantum ergo*, à 4 voix, L.-T. da Vittoria.

Et, pour clôturer cette magnifique cérémonie : *Alleluia* du « *Messie* », C.-F. Haendel, et *Toccata*, pour orgue, Ch.-M. Widor.

Saint-Eustache. — Le jeudi 29 mai, à 4 heures, en l'église Saint-Eustache, une fête solennelle du Très-Saint-Sacrement a été célébrée, sous le patronage de Son Altesse Impériale et Royale la comtesse d'Eu, à l'occasion de la prochaine bénédiction de la nouvelle église *Sainte-Cécile* de Paris par Son Éminence le cardinal Amette.

Mgr Bolo parla en faveur de Sainte-Cécile et des œuvres populaires du Petit Charonne, 81, rue de la Plaine.

La section musicale des « Catholiques des Beaux-Arts » donnait son concours pour l'organisation de cette magnifique cérémonie. Un nombreux auditoire a assisté à la première audition d'œuvres religieuses modernes de Bruckner, Erb, Geillier, A. Philip, J. Bonnet, E. Berlhe, B. Lucas, C. Franck, Th. Dubois, P. Bazelaire.

Les chœurs et orchestre étaient dirigés par notre ami M. Félix Raugel, directeur de la Société Haendel. Les orgues étaient tenues par MM. Joseph Bonnet, E. Berlhe, A. de Vallombrosa. Toutes nos félicitations pour les organisateurs de cette admirable manifestation artistique et religieuse.

= Le samedi 7 juin 1913, à la séance-audition de Mme Jumel, professeur à la *Schola*, voici le superbe programme qu'il nous a été donné d'entendre :

Sanctus, de la Messe *Cum jubilo*, éd. Vaticane, XIIIe siècle ; Chants pour le temps de Noël : a) *Laetabundus*, ancienne prose, XIe siècle ; b) *O magnum mysterium*, Répons du 2e nocturne des matines de Noël, antérieur au VIIIe siècle ; c) *O magnum mysterium*, motet à 4 voix, Vittoria ; d) *Puer natus in Bethleem*, Dom Pothier ; e) Cantique de Noël basque ; *Graduel* et *Alleluia*, office de la fête de saint Boniface ; *Cantabile* en *si majeur*, pour orgue, C. Franck, exécuté par M. Abel Decaux ; *Benedixerunt eam omnes*, offertoire de la fête de Jeanne d'Arc, de A. Gastoué ; *Alleluia « Rosa Vernans »*, XIIe siècle ; *O quam suavis est*, motet à 4 voix, de Paul Jumel ; *a*) cantique de pénitence basque ; *b*) cantique à saint Vincent de Paul, de Ch. Bordes, et pour clôturer cette magnifique audition, le Choral de Bach : *Unis dans un transport joyeux.*

Saint-Étienne-du-Mont. — La *Chorale Sainte-Geneviève*, qui s'est constituée l'an dernier en cette église, continue à faire de la belle et bonne besogne. Après les répétitions hebdomadaires qui ont lieu dans la chapelle des catéchismes, a lieu, à l'église même, l'exécution de la messe mensuelle, qui reste une fondation acquise. Et, le dimanche suivant, le même programme est redonné par toute la *Chorale* dans une église nécessiteuse des faubourgs. Quelle alliance touchante du beau et du bien ! Et comme cette œuvre mérite d'être encouragée !

Rappelons que les adhésions doivent être adressées à Mme Haas, 14, rue Cassini (XIVe), secrétaire de la *Chorale*, ou à la sacristie de l'église Saint-Étienne-du-Mont. La direction musicale de la *Chorale Sainte-Geneviève* a été confiée à M. A. Gastoué, qui la dirige avec autant de zèle que d'autorité.

Le Pré Saint-Gervais. = La manifestation au Pré Saint-Gervais ! Nous l'avons eue, nous aussi, mais plus édifiante que l'autre ! En effet, le dimanche 1er juin, la nouvelle *église du Sacré-Cœur* fut visitée par une délégation de la Société Saint-Jean, des architectes, sculpteurs, peintres, graveurs chrétiens, que préside M. Henri Cochin. A cette occasion, la *Chorale Sainte-Geneviève*, et quelques élèves de la *Schola*, sous la ferme direction de M. A. Gastoué, a fait entendre, avant la messe, l'*O vos omnes*, de Vittoria ; puis le *Gloria* et l'*Agnus* de la « Missa brevis », de Palestrina. L'Introït, le Kyrie, l'Alleluia, le Credo, le Sanctus, les répons à l'Agnus et la Communion furent chantés en grégorien, tandis que le Graduel et l'Offertoire étaient psalmodiés sur des récitatifs du XIe siècle. A l'Offertoire, la *Chorale* chanta l'*Adoro te* de l'abbé Perruchot, avec reprise du chœur général. Et c'était d'une émouvante grandeur que cet enthousiaste dialogue, en cette fête de l'Adoration perpétuelle. Avec l'*O quam suavis*, de Jumel, à l'Elévation, et le solennel chœur final de Bach : *Louez le Dieu puissant*, voilà quel fut le magnifique programme de cette imposante journée.

S. É. le Cardinal Amette avait délégué, pour le représenter et présider la cérémonie, M. le Vicaire général Lapalme, président de la Commission diocésaine de chant liturgique, qui parla fort bien des rapports mutuels des arts entre eux, et félicita chaudement les organisateurs de cette belle réunion.

**

FRANCE

Saint-Germain-en-Laye. — Un groupe d'amis de feu Georges Houdard, — l'adversaire implacable autant que... discourtois des Bénédictins, de la *Schola* et de l'interprétation traditionnelle du chant grégorien, — décédé il y a quelques mois, vient d'organiser à sa mémoire un concert spirituel, donné par la *Chorale franciscaine* de Saint-Germain-en-Laye, sous la présidence de M. le chanoine Leblanc, vicaire général de Versailles.

Dans le programme de ce très beau concert, au milieu d'œuvres choisies de J.-S. Bach, Widor, C. Franck, Vittoria, Boellmann, Alain et Planchet, figurait un « choix de pièces grégoriennes, selon l'interprétation rythmique de M. Georges Houdard ». Nous nous demandons s'il était d'un goût bien sûr de placer ainsi, dans une audition donnée au milieu d'une église, où toute marque d'approbation ou de désapprobation eût été déplacée, de telles transcriptions ? Ainsi, tous ceux qui imagineraient une nouvelle et personnelle façon d' « interpréter » la notation grégorienne pourraient, à leur gré, forcer la porte des chœurs liturgiques pour y installer leurs plus aimables fantaisies ? Car, en dépit des impressions toutes subjectives autant qu'agréables, que ressentent, à l'audition des transcriptions de Houdard, les peintres, les sculpteurs, les professeurs de philosophie ou les littérateurs, qui forment la majorité de ses partisans, nous ne cesserons de répéter ce qu'on a dit dans ces pages depuis quinze ans : *la doctrine de Houdard n'est qu'une fiction, sans* aucune *racine historique.*

École Notre-Dame-de-Sainte-Croix, a Neuilly. — Pour la représentation annuelle offerte par les élèves de troisième à leurs camarades et à leurs parents, la direction avait choisi *Polyeucte*. Nous n'aurions pas à rendre compte de cette représentation, si M. l'abbé Hermeline, directeur, soucieux de faire une large part à la musique, n'avait rempli les entr'actes au moyen de fragments empruntés aux compositeurs du xviie siècle. Tour à tour, nous pûmes entendre le prélude que M.-A. Charpentier composa pour la représentation de *Polyeucte* au collège d'Harcourt en 1683, puis, successivement, quelques pièces de Monteverdi, Stefano Landi (empruntées au *Sant'Alessio*) et Lully. L'exécution, confiée à d'excellents artistes, fut fort bonne. Malheureusement une main indiscrète avait « tripatouillé » avec une aimable fantaisie ces admirables pages, et je n'entreprendrai point de vous dire les arrangements que nous pûmes entendre. Il est vraiment dommage que l'élan méritoire de la direction se soit brisé devant le zèle indiscret d'un nouveau « Castil-Blaze » moins habile que son devancier.

J. Peyrot.

Reims. — Reprenant à travers les plus belles églises de France leur pieux et artistique pèlerinage inauguré il y a deux ans et poursuivi depuis avec un si magnifique succès, les *Amis des cathédrales* se sont rendus, le 15 mai, à Reims. L'éminent cardinal Luçon avait, en effet, bien voulu leur donner toutes les autorisations pour visiter en ses moindres détails Notre-Dame, berceau de la royauté française et de l'unité nationale, puisque c'est sur son emplacement même que s'élevait autrefois la basilique romane où Clovis reçut le baptême des mains de saint Remi.

La visite de la cathédrale, du trésor, de l'ancien archevêché, dont malheureusement les vieilles tapisseries sont dans un état lamentable, prit toute la matinée. L'après-midi eut lieu une réunion à la cathédrale, sous la présidence du cardinal Luçon, avec audition d'œuvres de musique sacrée par les chanteurs des *Amis des cathédrales*, sous la direction de leur habile chef, M. Henri Letocart.

Les chanteurs des *Amis des cathédrales* interprétèrent avec un art consommé, tantôt *a cappella*, tantôt avec accompagnement d'orgue, plusieurs œuvres de Rameau, de Lassus, Mouton, Goudimel, du Caurroy, M.-A. Charpentier, César Franck. Ils nous firent même entendre les répons du *Sacre des rois de France*. M. l'abbé Duval, organiste de la cathédrale, mérite également des éloges pour l'exé-

cution magistrale d'un *allegro* d'Haendel, d'une *fugue* de Bach et de plusieurs pièces de Grigny et Grison. Entre les deux parties de ce concert spirituel, le P. Lagrange, correspondant de l'Institut, parla de la Bible au moyen âge et des recherches alors patiemment entreprises pour assurer son authenticité historique et son interprétation orthodoxe.

Belle et artistique journée, à laquelle nous souhaitons beaucoup de lendemains.

C. DE T.

GRENOBLE. — La *Schola* Notre-Dame de la Miséricorde, dirigée avec tant de zèle par M. l'abbé Poncin, maître de chapelle à la cathédrale de Grenoble, avait organisé cette année son pèlerinage annuel à Notre-Dame de l'Osier. Plusieurs groupes grégoriens, la plupart fondés par elle et qui suivent ses directions à Chambéry, Valence, Pizançon Méandre, Renage, Beaurepaire, Bivers, Fures, s'étaient joints spontanément au pèlerinage, et ce fut une belle et impressionnante journée grégorienne. Le *Propre* des offices (Grand'Messe, Vêpres et Salut) était chanté par la *Schola*, et l'*Ordinaire* par tous les pèlerins grégorianistes.

C'est ainsi que furent exécutés, outre la Messe *Cunctipotens*, les beaux motets polyphoniques : *Loquebantur variis linguis*, de Palestrina ; *Ave verum*, de Josquin de Prés ; *Louez le Dieu puissant*, de Bach ; *Regina caeli*, de Bordes ; *Tu es Petrus*, de Clemens non Papa ; *Prière du chrétien*, choral de Haendel.

Une conférence grégorienne avait été faite à 1 h. 1/2 par M. P. Gillet, le distingué avocat de Grenoble, avec exemples chantés par la *Schola*. Et ce fut la prononciation « à la romaine » pour tous les textes latins chantés en cette admirable journée ! Aux zélés directeur et organisatrices nos plus vives félicitations.

ROME

La *Sezione Corale* de l'École supérieure de musique sacrée, à Rome, a donné, sous la direction du R. D. Raffaele Casimiri, maître de chapelle du Latran, une audition, le 30 mai, dans la grande « Aula » de la Chancellerie, à l'occasion des fêtes constantiniennes. Un certain nombre d'élèves des Instituts ecclésiastiques de Rome s'étaient joints au chœur de l'école, et exécutèrent à 4 voix d'hommes sans accompagnement : *Tenebrae factae sunt*, de Vittoria ; *Incipit oratio Jeremiae*, de Palestrina, et *Adoramus te*, du même ; *O sacrum convivium*, de Viadana ; *Sanctus* de la messe « Regina caeli » de van Kerle. Comme intermèdes *les Martyrs aux arènes*, de Laurent de Rillé, et, à la fin, avec accompagnement des trombones de la garde pontificale, un grand *Tu es Petrus*, de V. Goller.

Cette audition a eu le plus grand succès.

Le nouveau Grand Orgue de l'Église Saint-Michel de Hambourg

Cette église, nouvellement reconstruite en 1906, après un incendie, possédait jusqu'au commencement de cette année l'orgue le plus considérable du monde : un instrument monumental de 163 jeux et 12.173 tuyaux. Ce monstre vient de passer au second rang, car à la cathédrale de Liverpool on commence la construction d'un instrument gigantesque de 168 jeux.

La maison Walker, de Ludwigsburg (Würtemberg) a construit le premier, et la maison Henry Willis et Sons, de Liverpool, le second. La composition de l'orgue de Hambourg nous semble plus intéressante que celle de l'orgue de Liverpool : celui-ci est plutôt un orchestre immense, ne possédant pas, malgré son grand nombre de jeux, toutes les séries harmoniques indispensables à la bonne sonorité d'instruments aussi énormes [1].

Nous n'aborderons pas la question de savoir si un orgue de 160 jeux produit plus d'effet, au point de vue de la splendeur sonore, qu'un instrument de 100 ou 120 jeux, ni cette autre question de savoir s'il est indispensable de posséder d'aussi gros instruments pour remplir les voûtes des plus vastes cathédrales ; nous voulons seulement nous arrêter à la composition de l'orgue de Hambourg, parce qu'elle est inspirée directement de celle du plus beau chef-d'œuvre, peut-être, de la facture française : le grand orgue de Notre-Dame de Paris, construit par Cavaillé-Coll en 1868.

L'innovation apportée par le génial facteur dans ce magnifique instrument fut la création du jeu de septième et la présence de toutes les séries harmoniques à chaque note [2]. C'est là que réside un des secrets

1. Cf. *Tribune de Saint-Gervais*, juin 1913.

2. La série harmonique des jeux employés dans l'orgue de Notre-Dame se compose de 16 intonations différentes sur chaque note, au lieu de 11 qui étaient jusqu'alors employées dans les plus grandes orgues.

de la merveilleuse et incomparable sonorité de l'orgue de Notre-Dame ; ses 86 jeux suffisent à remplir les vastes espaces de la cathédrale, sans même que l'oreille puisse concevoir ou désirer une plus grande puissance, ni une plus belle qualité de son.

Le facteur Walcker s'est appuyé sur les mêmes bases pour construire l'orgue de Hambourg ; il a toutefois appliqué l'électricité à son orgue pour remplacer la traction mécanique.

Chaque clavier forme un orgue complet avec ses fonds, ses mutations et ses anches.

Quelques jeux de fonds et d'anches de 16, 8 et 4 pieds sont traités à une haute pression, et certains jeux de pédale sont enfermés dans les boîtes d'expression qui contiennent les jeux des 3e, 4e et 5e claviers. Enfin cet orgue possède : 28 pédales de combinaisons, 3 pédales d'expression et la pédale de crescendo (Walze).

Voici la composition de cet orgue, les jeux désignés par un * indiquent ceux qui sont harmonisés à haute pression ; les chiffres romains, qui accompagnent, entre parenthèses, les jeux de pédale, désignent les boîtes d'expression où ils sont enfermés.

I. — Clavier (grand orgue).

1. Oktave 16′
2. Prinzipal 16′
3. Grossgedackt 16′ (Bourdon)
4. Oktave 8′
5. Prinzipal 8′
6. Schweizerpfeife 8′
7. Dulzian 8′
8. Grossgedackt 8′
9. Doppelflöte 8′
10. Konzertflöte 8′
11. Gemshorn 8′
12. Oktave 4′
13. Prinzipal 4′
14. Gemshorn 4′
15. Quintatön 4′
16. Orchesterflöte 5′
17. Oktave 2′
18. Quinte $5^1/_3$′
19. Quinte $2^2/_3$′
20. Kornett 8′ 4—5 fach (4-5 rangs)
21. Grossmixtur 7 fach
22. Zymbel 3 fach
23. Posaune 16′
24. Trompete 8′
25. Klarine 4

II. — Clavier (Positif).

1. Rohrgedackt 16
2. Prästant 8′
3. Metallprinzipal 8
4. Gambe 8′*
5. Bordun 8′
6. Hohlflöte 8′
7. Spitzflöte 8′
8. Rohrflöte 8′
9. Nachthorn 8′
10. Oktave 4′
11. Prästant 4′
12. Viola 4′ *
13. Spitzflöte 4′
14. Rohrflöte 4′
15. Gemshornquinte $2\ ^2/_3$
16. Terz $1\ ^3/_5$′
17. Septime $1\ ^1/_7$′
18. Feldflöte 2
19. Fugara 2′
20. Scharf 2′ 3—4 fach
21. Kornettmixtur 4—6 fach
22. Bassethorn 16′
23. Flügelhorn 8′ *
24. Krummhorn 8′
25. Englischhorn 4′
26. Glockenspiel I (aigu)

III. — Clavier (Bombarde) expressif.

1. Gambe 16
2. Lieblichgedackt 16′
3. Schwellprinzipal 8′
4. Geigenprinzipal 8′
5. Gemshorn 8′
6. Äoline 8′
7. Vox coelestis 8′
8. Gedackt 8′
9. Quintatön 8′
10. Portunal 8′
11. Oktave 4′
12. Fugara 4′
13. Querflöte 4′
14. Liebesgeige 4′
15. Oktave 2′
16. Rauschpfeife 2′ und $2^2/_3$
17. Grosskornett 3—7 fach
18. Mixtur 5 fach
19. Helikon 16′ *
20. Tuba mirabilis 8′ *
21. Hohe Trompete 4 *
22. Horn 8′
23. Oboe 8′
24. Klarine 2

IV. — Clavier (Récit expressif).

1. Nachthorn 16′
2. Bordun 16′
3. Synthematophon 8′ *
4. Prinzipal 8′
5. Viola 8′
6. Salizional 8′
7. Doppelgedackt 8′
8. Unda maris 8′
9. Jubalflöte 8′ *
10. Deutsche Flöte 8′
11. Kleinprinzipal 4′
12. Oktavflöte 4′
13. Orchestergeige 4′
14. Kleingedackt 4′
15. Waldflöte 2′
16. Sifflöte 1′
17. Nasat $2\ ^2/_3$′
18. Gemshornterz $1\ ^3/_5$′
19. Kleinkornett 4′
20. Mixtur 5 fach
21. Zymbel 4 fach
22. Sesquialtera $5^1/_3$′ und $3^1/_3$′
23. Fagott 16′
24. Solotrompete 8′
25. Klarinette 8′
26. Vox humana 8′
27. Soloklarine 4′
28. Glockenspiel II (grave)

V. — Clavier (Echo avec jeux de pédale spéciaux).

1. Quintatön 16′
2. Prinzipal 8′
3. Fugara 8′
4. Echogamba 8′
5. Vox angelica 8′
6. Gemshorn 8′
7. Bordun 8′
8. Hornflöte 8′
9. Oktave 4′
10. Gemshorn 4′
11. Bauernflöte 2′
12. Quinte $2\ ^2/_3$′
13. Glockenton 4 fach
14. Mixtur 4 fach
15. Trompete 8′
16. Vox humana 8′
17. Schalmei 4′
18. Kontraharmonikabass 32′
19. Subbass III (bouché) 16′
20. Subbass (ouvert) 16′
21. Geigenbass II 8′
22. Posaune 16′

Pédale de l'Echo

Pédale.

1. Grossprinzipalbass 32′
2. Grossgedacktbass 32′
3. Prinzipalbass 16′
4. Gemshornbass 16′
5. Flötenbass 16′
6. Geigenbass 16′ * (IV)
7. Salizetbass 16.
8. Kontrabass 16′
9. Subbass I 16′
10. Subbass II 16′ (IV)
11. Gedacktbass 16′
12. Rohrflöte 16′ (III)
13. Principal 8′ (III)
14. Oktave 8′

15. Cello 8′
16. Bassflöte 8′ (III)
17. Geigenbass I (IV)
18. Gedackt 8′ (IV)
19. Rohrquinte 10 $^{2}/_{3}$′
20. Terz 6 $^{2}/_{5}$′
21. Quinte 5 $^{1}/_{3}$′ (IV)
22. Terz 3 $^{1}/_{5}$′
23. Septime 2 $^{2}/_{7}$′
24. Oktave 4′
25. Violine 4′ (III)
26. Choralbass 4′ (IV)
27. Oktave 2′
28. Salizet 2′
29. Flachflöte 1′
30. Kornett 16′ 4 fach (IV)
31. Mixtur 6 fach
32. Bombarde 32′
33. Basstuba 16′ *
34. Posaune 16′
35. Tuba 8 *
36. Trompete 8′
37. Klarine 4′
38. Horn 4′ (IV)

Dans un prochain numéro, à titre de comparaison avec les orgues colossaux (ou colossales?) de Liverpool et de Hambourg, nous donnerons la composition des orgues de la basilique de Saint-Denis (1841) et de Notre-Dame de Paris (1868).

F. Raugel.

Autour des grands traités

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Un manuel à l'usage des maîtrises, du début du XVIe siècle.

Le titre de cet ouvrage est le suivant :

REGLES COMMUNES | de plain chant auecques la fin des | tons, tant reguliers que irreguliers | nottee. Pour bien cōgnoistre de quel | ton est le chant que lon chantera. | Et aussi pour bien scauoir et seure | ment hault ou bas entōner toutes sor | tes de plain chāt. Lesquelles re | gles ont este baillees par me | stre Jeronyme Esdin : bon | maistre de chāt. et apres | visitees et corrigees | par aultres bons | maistres du = | dict chant. |
Nouvellement imprimées | en Avignon.

Le deuxième feuillet commence par les mots : REGLES COMU = | nes du plain chant.

Au septième feuillet, verso, lignes 16-17, explicit : desdictz huyt tons regu | liers.

Au huitième feuillet, recto : IEHAN DE CHANNEY entourant sa marque qui consiste en une hydre enroulée autour d'une ancre.

L'ouvrage que possède la Bibliothèque nationale sous la cote Rés. Vm^{8}. 7 comprend donc 8 feuillets non chiffrés, marqués de la signature A. Les caractères sont gothiques. Le format in-8°. Les pages comprennent 23 lignes.

Ce petit volume, tout à fait élémentaire, était, sans aucun doute, destiné aux élèves des maîtrises ou aux chantres des églises de campagne. Il a pour but de permettre d'entonner sûrement, et cela, par la connaissance des tons.

Les huit tons se divisent en deux groupes : les quatre tons impairs sont appelés *maistres* « a cause quilz montēt ». Les quatre tons pairs sont appelés *disciples*. Vient ensuite la liste des tons et la manière de les distinguer les uns des autres. Les tons *maistres* sont ceux où, comme dans le graduel *Gaudeamus*, « le chant... monte par dessus sadicte

« fin... plus de six notes cōme apert par le Gradual ou est note au long, « a cause de cella, il est du premier ton, que est impar, et maistre, et « ne descend, de sa nature, que vne note au dessoubz de ladicte fin « que est re dudict d sol re ».

Les tons *disciples* sont ceux, où, comme dans *Salve sancta parens*, « le « chant... ne monte plus hault que de cinq ou six notes, au dessus de « sadicte fin, que est le dict re dudict d sol re. et ledict chant descend « cōmunemēt iusques en a re. venant apres gama ut. que sont quatre « notes au dessoubz dudict d sol re, a cause de cella, ledict *Salue* « *sancta*, etc. est du segond ton : que est par et disciple ».

Quand les tons maîtres montent de huit notes, on les appelle *parfaits* ; quand ils dépassent l'octave, ils sont dits *plus-que-parfaits* ; quand ils ne dépassent pas la septième, ils s'appellent *imparfaits*.

Les tons disciples descendant de quatre degrés au-dessous de la tonique sont appelés *parfaits* ; s'ils descendent plus bas, ils sont nommés *plus-que-parfaits* ; s'ils ne dépassent pas la tierce, ils sont dits *imparfaits*.

Le chanteur devra entonner les tons maîtres sur une note basse et les tons disciples « plus hault troys, ou quatre notes que lesdictz tōs ».

Enfin il existe des tons mixtes dont l'ambitus dépasse celui de l'un ou de l'autre groupe. Pour terminer, l'auteur parle des tons irréguliers, qui ne sont que la transposition à la quinte supérieure des tons qu'il a déjà nommés.

Tel est ce petit manuel qui est peut-être le premier ouvrage de cette sorte paru en France.

J. Peyrot.

BIBLIOGRAPHIE

Henri Collet, docteur ès lettres, agrégé de l'Université, ancien membre de l'École française d'Espagne : **Le Mysticisme musical espagnol au XVIe siècle**, Paris, Alcan, 1913, in-8°, 4 f. n. ch. et 535 pages.

Ce livre est la principale des deux thèses présentées par l'auteur à la Faculté des lettres de Paris pour l'obtention du diplôme de docteur. Que les échos d'une « soutenance » très dure se soient ou non propagés hors des murs de la Sorbonne, et que finalement l'estampille officielle ait été, de plus ou moins bonne grâce, accordée à l'auteur et à l'ouvrage, c'est chose dont la critique n'a point à se préoccuper. Le livre existe, et il importe seulement de savoir si l'on doit, pour le bon renom de la musicologie française, se féliciter de son apparition, ou, au contraire, la déplorer.

Inviter le lecteur à parcourir avec nous une vingtaine de pages prises à la suite l'une de l'autre dans un chapitre quelconque sera la plus simple manière d'en commencer l'examen. Nous choisirons le chapitre II, qui a pour programme un « Aperçu des nationalités musicales au XVIe siècle » ; et nous le choisirons pour deux raisons : la première, c'est que l'auteur s'en montre fort content ; la seconde, c'est que le sujet, dans ses grandes lignes, est assez connu aujourd'hui des musiciens instruits, pour qu'ils se fassent eux-mêmes juges des faits que nous leur mettrons sous les yeux.

Donc, page 55, ce chapitre s'ouvre par une phrase d'Eximeno sur « les abus du contrepoint gothique ». M. Collet la cite d'après la traduction espagnole du texte italien, et ajoute que « les contrepointistes n'avaient rien inventé », mais « seulement perfectionné le déchant » ; — p. 56-57, l'auteur emprunte à Bonnet, qu'il appelle *le critique Bonnet*, l'énumération des qualités nécessaires à un musicien d'église ; mais comme il se sert de l'édition de 1725, en quatre volumes, et que les fragments qu'il extrait s'y trouvent au tome IV, ce ne sont même pas des opinions de Bonnet, mais de Lecerf de la Viéville ; — p. 59, M. Collet place la mort d'Alexandre Agricola à 1526, au lieu de 1506, et nous le montre obéissant « à l'invitation du roi d'Espagne, *Philippe II* », lequel, né en 1527, monta, comme on sait, sur le trône, en 1556 ; — p. 60, en nous parlant des « fameux recueils de chansons de l'éditeur Petrucci, auxquels collaboraient exclusivement des Français, des Flamands et des Allemands », et où « le titre seul de *la frottole* était mentionné », M. Collet, qui a soin de mettre à « frottole » un renvoi et de dire en note : « nom de ces chansons, à 3 ou 4 voix », confond ce genre, tout italien, avec celui de la chanson française, et ignore la publication par Petrucci, à la même époque, de neuf livres de frottole, œuvres de maîtres italiens ; — une autre note, même

page, parle du « caractère *étrange* des compositions de Lassus, *nettement distinctes* de celles de ses compatriotes » ;— p. 61, Glaréan, dans son « *Dodechardon*, » ayant trouvé de l'expression dans les œuvres de Josquin, M. Collet ajoute : « Il est permis d'en douter *après audition* du psaume *Qui habitat*, à 24 voix en 6 canons » ; à quoi nous eussions souhaité voir joindre l'indication du lieu et de la date de l'audition ; — p. 62, l'épitaphe d'Alexandre Agricola, empruntée à Vander Straeten, sans référence (*la Musique aux Pays-Bas*, VII, 133) est amputée de son dernier vers et de son titre, où les mots « symphonistae regis *Castilliae* Philippi », eussent empêché M. Collet de confondre, pour la seconde fois, Philippe le Beau, roi de Castille, avec Philippe II, roi d'Espagne, et de répéter, comme à la page 59, qu'Agricola « s'en fut auprès de Philippe II, ainsi qu'en témoigne son épitaphe » ; — même page, note 2, les *Canti cento cinquanta* sont désignés comme œuvre d'Agricola : l'auteur ne se rappelle plus qu'il y a fait allusion, page 60, en parlant des « fameux recueils » de Petrucci ; — p. 63-68, voulant donner sur Roland de Lassus une notice particulière (et inutile), M. Collet la rédige uniquement d'après l'article d'actualité qu'a donné M. Sandberger à la *Rivista* de Turin, lors du tricentenaire du musicien ; et, copiant fidèlement une traduction italienne, il écrit *Armanno Verecore* pour Hermann Werrecorensis, *Monaco* pour Munich et *Lotharingie* pour Lorraine ; il prend l'année d'exécution calligraphique du célèbre manuscrit des Psaumes de la Pénitence pour l'époque de l'édition, qui eut lieu vingt ans plus tard, et les paiements au miniaturiste pour les économies du compositeur ; — p. 69, arrivant aux maîtres français, l'auteur, après quelques lignes parsemées de guillemets, donne pour référence un livre duquel n'est pas tiré un seul des mots qu'il vient de citer ; puis il retourne à Bonnet, son guide d'élection (le vrai Bonnet, cette fois), et s'appuie sur lui pour écrire que Du Caurroy (né en 1549) fut disciple de Josquin (mort en 1521), composa « un traité de la Vénerie », et, en musique, « quantité de pièces honnêtes et placides », dont il est superflu de dire que M. Collet n'a pas tenté de connaître une seule ; — p. 69 encore, nous lisons que Goudimel seul, en France, fut un maître « vraiment religieux » ; mais l'auteur ne nous dit pas que Goudimel, de catholique, se fit huguenot, et si, par cette épithète, ses psaumes ou ses messes sont visés ; — p. 72, dans le « Recueil de XXXI chansons de 1529 », M. Collet découvre des pièces de Claude Lejeune, né en 1540, et de Costeley, né en 1531 ; — p. 72, il reporte à l'époque de la vie de Purcell, 1658-1695, « le plein épanouissement de la Renaissance » ; — p. 79, il nous affirme que Tinctor et Hykaert, tous deux vivants en 1480, enseignèrent à Gesualdo, mort vers 1626, et à ses contemporains, « le secret des langoureuses Chanzonetas à la Napolitana ».

C'est là un genre de « précisions » auquel, au bout de vingt-cinq pages, nous commençons à nous accoutumer. Allons donc prélever, aux pages 85 et 86, un échantillon de la manière dont M. Collet fait ses citations. Il parle, d'après M. Celani (qui lui-même suivait Haberl) d'un chanteur espagnol de la chapelle pontificale, et il écrit : « Escobedo, admis le 23 août 1536, *reversus* 1 maii 1545 *à sa patrie* sur demande de sa part adressée à ses supérieurs dès le 5 juin 1541 ». La phrase ne paraissant pas très claire, on cherche (non sans quelque peine, car M. Collet nous envoie au tome XIX, au lieu du tome XIV de la *Rivista musicale italiana*, et aux pages 83 à 752, au lieu de 83 à 104 et 752 à 790) le texte de la phrase citée, qui est : « Il 5 giugno 1541 petiit licentiam eundi ad patriam DONDE REVERSUS 1 maii 1545. »

Essayons d'un autre chapitre. Voici celui que l'auteur intitule « la Tradition scolastique », et duquel, sans aucun avertissement d'un côté ni de l'autre, il a glissé la majeure partie dans *l'Année musicale*, en même temps que dans sa thèse. Ce chapitre est une énumération à peu près chronologique d'ouvrages théoriques, entre lesquels s'introduisent quelques recueils pratiques de musique instrumentale en tablature. Le premier nom cité est celui de Fray Vicente de Burgos, que M. Collet nous présente comme l'auteur du livre *De proprietatibus rerum en romance* et comme un des « principaux encyclopédistes espagnols » (p. 27, 46, 164, 488) alors

qu'il est tout simplement le traducteur (et, au titre de l'édition connue de M. Collet, le disent assez les mots « translatado en romance », traduit en langue vulgaire), du très célèbre ouvrage de Barthelemy, dit l'Anglais ou dit de Glanville : ouvrage répandu par de nombreux manuscrits (dix-huit à la Bibliothèque nationale de Paris), par plusieurs éditions dans la langue originale, par des traductions en français, en espagnol, en anglais et en néerlandais, et par les études que lui ont consacrées Léopold Delisle, A. Janvier et, du point de vue musical, Hermann Müller. L'erreur de M. Collet rajeunit l'ouvrage d'un siècle et demi, puisqu'il lui assigne la date de l'édition espagnole de 1494, tandis que la rédaction, qui eut lieu en France, remonte à la première moitié du règne de saint Louis. — Page 184, on peut remarquer en note que M. Collet prend les trois fascicules de *Traités inédits*, publiés par Coussemaker, pour une traduction des *Scriptores* de Gerbert, et qu'il paraît étendre la même confusion à la réédition du traité de Michel de Manehou par H. Expert, qu'il croit « avec trad. françaises ».

Dans les volumes théoriques qu'il a feuilletés, l'auteur s'est complu à relever les listes d'auteurs cités. C'est une besogne rendue aisée par la coutume fréquente autrefois d'imprimer les références en manchettes. Mais il est moins vite fait d'identifier les personnages et d'unifier les orthographes : aussi voit-on, chez M. Collet, Nicolas Wollick apparaître, dans le texte et à la table, sous les dénominations distinctes de Nicolas Bolici, Nicola Vuollico Barroducense et Nicola Barroducense (p. 234, 237, 239, 241, 516, 517) ; et *Mirolus* ou *Microlus*, qui représentent (p. 198 et 203) le fameux « Micrologus » de Guido, prennent, comme le Pirée, figure d'homme (p. 525) ; — l'*Ars cantus plani* de Diego del Puerto (p. 204) reparaît (p. 205) sous le nom de son éditeur, Alonso de Castillo ; et M. Collet aurait pu s'épargner la peine de regretter, d'après Pedrell, dit-il (p. 212), la perte d'une *Musurgia* d'André Calvo, datée de 1536 : car il s'agit de la *Musurgia* bien connue d'Othmar Luscinius, qui fut imprimée à Strasbourg en 1536, avec une dédicace adressée à André Calvo, Milanais.

Dans le texte même des traités, M. Collet n'a guère cherché que les traces du « mysticisme » qu'il s'était donné pour tâche de découvrir. Aussi a-t-il attaché grande importance aux commentaires esthétiques des modes, dont il n'a pas essayé de souligner les contradictions : le mode lydien, p. 17, étant *propre aux lamentations*, se trouve *gai* à une autre époque, p. 47, et le myxolydien, en même temps, de *pathétique* devient *angélique* ; ces variantes s'accentuent lorsque nous recourons aux sources : car M. Collet ayant dit, p. 373, que le dorien *marque la tristesse religieuse*, en nous renvoyant à Jumilhac, nous pourrons lire chez le savant bénédictin (non pas à la page 266, indiquée, mais à la page 226), que le dorien est propre à « témoigner *une joye modeste et grave* ». On ne verra pas non plus sans surprise transformer en un « symbole » la figure de la main musicale (p. 198, 316), que définit suffisamment une courte phrase de Llorente, citée page 242 et disant que la main « n'est autre chose qu'une règle ferme et sûre, un principe et un *guide rapide* pour apprendre parfaitement le chant ».

A l'égard des fragments musicaux, l'auteur ne s'est astreint à aucun principe fixe pour leur notation. Les thèmes liturgiques, qu'il se montre embarrassé de reconnaître, sont reproduits tantôt (p.312-315) d'après les éditions vulgarisées modernes du chant grégorien (méthode bénédictine), tantôt d'après les livres de plain-chant en grosses notes carrées noires (p. 336, 345, 430, etc.), tantôt également en plain-chant, mais en notes blanches (p. 447 et suiv.). Les extraits de compositions polyphoniques apparaissent tantôt avec clefs anciennes (p. 118, 331, 346, 357, 419, etc.), tantôt avec clefs modernes (p. 301, 349, 362, etc.) et tantôt sans aucune clef (p. 313, 426, 429, 445, etc.). Dans un exemple de la p. 445, on compte entre deux barres de mesures deux carrées et une ronde (notation moderne). Dans celui de la page 119, deux parties sur quatre ont pour dernière note une carrée, au lieu d'une longue (maxime). Cet exemple est le fameux motet attribué à Charles-Quint, que M. Collet reproduit d'après Soriano Fuertes et Vander Straeten, mais sans référence et en le faisant précéder des mots « Qu'on nous permette *d'en donner la*

réduction », qui pourraient faire croire à un travail de mise en partition. On ne s'apercoit pas que tel ait été davantage le cas pour les autres pièces dont M. Collet a donné les extraits notés, et la diversité de ses procédés en matière de notation résulte précisément du fait que, selon toute apparence, il s'est servi exclusivement des rééditions modernes, nombreuses pour les chefs-d'œuvre de l'art espagnol, mais destinées à atteindre des buts différents : les unes, la vulgarisation ; les autres, la reproduction érudite.

Lorsqu'il est arrivé à M. Collet d'aborder directement un manuscrit original ou une édition princeps, la chose lui a paru si rare et si méritoire, qu'il a pris soin d'en informer le public : « Nous avons vu *nous-même*, dit-il page 48, à l'Escorial, un *Lapidaire* », etc. ; ou, p. 397 : « Voici le titre de l'édition que nous avons pu consulter *nous-même*. » Le reste du temps il a puisé, ostensiblement ou non, toute sa « documentation » dans les ouvrages modernes, espagnols et francais, plus abondants et plus importants qu'on ne s'en informe peut-être chez nous, qui étudient ou au moins signalent les productions de l'art espagnol.

Et, à tout prendre, ce système était le meilleur que M. Collet pût adopter. Car un seul trait nous édifiera sur la façon dont il sait regarder les documents qu'il voit *lui-même*. Ouvrons une dernière fois son livre, à la p. 367, et voici ce que nous lisons : « Dans le musée provincial de Saragosse, *nous avons remarqué* une pierre tombale *représentant la Vierge agenouillée devant un musicien* : Juan Bosquet ; monument dû à la libéralité de Charles-Quint dont Bosquet fut l'un des chanteurs préférés. Bosquet mourut, en 1577, à Saragosse, où il avait accompagné l'empereur. » — Laissons la libéralité de Charles-Quint, que rien ne prouve, et la date 1577, à laquelle il faut substituer 1517. Voilà, certes, un monument unique ; et cette Vierge agenouillée n'a de seconde ni dans l'histoire des arts ni dans celle du sentiment religieux. Aussi n'est-ce pas l'œuvre du sculpteur, mais la description de M. Collet, qui passe l'imagination. Pas n'est besoin d'aller à Saragosse. Vander Straeten, qui avait, en 1875, décrit le bas-relief au tome III, p. 137, de sa *Musique aux Pays-Bas* en a donné la photographie au tome VII du même ouvrage (planche repliée, en regard de la p. 298). Quoique la pierre ait subi de fortes dégradations, les yeux les plus myopes y distinguent sans le moindre effort la *Vierge assise* sur un trône sculpté, sous un dais, *tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux*, et, devant elle, *un homme barbu agenouillé*, que lui présente saint Jean-Baptiste, debout.

Nous arrêterons ici ces « excerpta », d'où nous laisserons les lecteurs tirer les conclusions nécessaires.

MICHEL BRENET.

Publications nouvelles de chant grégorien.

Les publications pratiques, reproductions de l'Édition Vaticane, commencent a se répandre, facilitant ainsi la réforme du chant grégorien prescrite par S. S. Pie X.

Nous avons déjà eu occasion d'annoncer et de louer le premier **Vespéral romain** (*édition portative*), augmenté des laudes des principales fêtes et de l'office entier des défunts, paru il y a déjà quatre mois, à la Société d'Éditions du chant grégorien, à Paris (4 fr. broché.) C'est encore la librairie française qui détient le record des reproductions, avec le remarquable **Vesperale romanum**, *editio parisiensis*, que la même Société met en vente. C'est un beau volume grand in-8°, de plus de neuf cents pages, contenant l'office des vêpres et des complies pour tous les jours de l'année, très pratique (6 francs 50).

La maison Desclée, de son côté, a édité un **Liber usualis officii** qui fait pendant à celui qu'elle avait publié pour la messe. On regrette de ne point y trouver les laudes, par exemple celles de la Semaine Sainte, et le chant des vêpres du Jeudi et du Vendredi Saint n'y est mis qu'en appendice. Mais, par contre, ce livre contient les petites heures du dimanche, et un choix intéressant de *Variae preces*, extrait en grande partie de l'ancien volume du même nom, qui sera bien accueilli ; toutefois, les éditeurs auraient pu ne pas insérer dans cette dernière partie les arrangements

modernes du *Rorate*, de l'*O filii*, de l'*Adeste*, qui figuraient déjà dans les livres de Solesmes. (Ed. Desclée n° 751, 3 fr.) La même maison a donné de ce *Liber usualis officii* une édition avec les signes dits « rythmiques » : nos lecteurs connaissent nos idées sur ce sujet.

Enfin, nous avons reçu un superbe **Vesperale** de l'édition Schwann, (éd. F 1), qui est certainement le plus beau des livres que nous annonçons aujourd'hui. Beau volume petit in-4°, titres en deux couleurs, c'est un livre de chant des vêpres et des complies pour tous les jours de l'année ; relié en forte toile, fers spéciaux, net, 9 fr. 20.

Tous les volumes ici annoncés contiennent (sauf le *Liber usualis*) les hymnes en « texte antique », qui peuvent être si utiles là même où on ne les chante pas dans l'office, comme par exemple aux saluts et processions. Tous aussi se sont efforcés de faciliter le chant de la psalmodie, en indiquant, par un choix de syllabes grasses, italiques, ou bien par des caractères spéciaux, les inflexions des médiantes et terminaisons. Cette manière d'imprimer le texte des psaumes semble donc être celle qui répond le mieux aux desiderata exprimés.

La Sacrée Congrégation des Rites ayant laissé la faculté d'adopter ou non dans les psalmodies la médiante hébraïque ou rompue, les éditeurs ont usé de cette liberté en adoptant chacun son usage. Les éditions françaises et allemandes ont conservé la médiante rompue la plus autorisée, telle d'ailleurs qu'elle figure dans le *Cantorinus* ; l'édition belge l'a supprimée.

Avec ces livres pratiques, et quand on aura entre les mains les autres publications qu'on nous fait espérer, il n'y aura plus aucune raison de ne pas se mettre activement et partout à la restauration liturgique.

J. Combarieu : **Histoire de la Musique**, *des origines à la mort de Beethoven*. Tome I : *Des origines à la fin du XVIe siècle*. Un volume in-8° carré de x-650 pages, *avec de nombreux textes musicaux*. Librairie Armand Colin, rue de Mézières, 5, Paris ; broché : 8 francs.

Débrouiller la question des origines ; relier les conceptions primitives de l'art musical à celles des grands philosophes et grands compositeurs modernes ; montrer quelle relation unit les divers genres de composition à la vie sociale ; donner la notion exacte et le sentiment des chefs-d'œuvre en citant beaucoup de textes et en les analysant de près, au double point de vue *technique* et *esthétique* ; enfin et surtout mettre ordre et clarté dans un monde de merveilles où tant de faits et tant de travaux particuliers risquent d'égarer le lecteur : tel est le but que s'est proposé, dans cet ouvrage, M. Combarieu, non sans donner à une pareille étude un large horizon d'idées.

L'ensemble de l'histoire de la musique est ramené à trois périodes : 1° la *magie musicale* et l'*incantation* chez les primitifs ; 2° le *lyrisme religieux* des cultes organisés ; 3° l'art *sécularisé*.

L'auteur, qui a poursuivi personnellement de longues recherches, ne craint pas d'aborder l'étude des manuscrits eux-mêmes, d'exposer les questions techniques en apparence si ardues et dont jaillit souvent une brusque lumière. Il le fait avec simplicité et précision dans cet ouvrage dont la documentation très étendue n'ôte rien à la clarté du style.

Rappelons que M. Jules Combarieu, docteur et agrégé des lettres, lauréat de l'Institut, a déjà introduit et fait apprécier l'histoire de la musique au Collège de France, et a dirigé pendant de longues années la *Revue musicale*. C'est dire quel travail considérable de documentation et d'observation a préparé cette *Histoire de la Musique*.

L'ouvrage est accompagné de nombreuses citations musicales — souvent même de morceaux entiers.

Le second volume, qui doit paraître en novembre prochain, comprendra, avec les

tables d'ensemble, un index très étendu par noms propres et par matières, qui rendra cette *Histoire de la Musique* doublement précieuse pour l'amateur ou l'érudit.

Lionel Dauriac : **Meyerbeer**, 1 volume in-8° écu de la collection *Les Maîtres de la Musique*, avec un portrait hors texte et des citations musicales, 3 fr. 50 (Librairie Félix Alcan).

La place qu'a tenue, que tient encore Meyerbeer sur les scènes musicales de France et du monde entier le désignent, aux yeux mêmes de ceux assez nombreux qui, aujourd'hui, ne l'admirent pas sans réserves, pour entrer dans la galerie des *Maîtres de la Musique*, et nul autre que l'auteur pénétrant de la *Psychologie dans l'opéra français* n'était non plus mieux désigné pour analyser l'œuvre de Meyerbeer, discerner les éléments complexes dont elle est faite, et marquer les causes de son succès universel, bien qu'éphémère.

Aussi lira-t-on avec intérêt cet ouvrage où M. Lionel Dauriac, avec la plus ingénieuse sagacité, montre quelle fut en leur temps la nouveauté, et quel reste le mérite d'opéras comme *Robert le Diable*, *les Huguenots*, *le Prophète*, etc., et comment l'art de Meyerbeer, dramatique peut-être autant que musical, a donné sur la scène lyrique l'expression populaire, peut-être un peu trop, du romantisme.

Musique d'église des XVIIe et XVIIIe siècles, publiée par H. Expert et Ch. Pineau. Par souscription, 12 fr. par an. Chez Senart, éditeur, 20, rue du Dragon, Paris.

Trois livraisons ont déjà paru de cette intéressante collection, que nous recommandons chaleureusement, mais sur laquelle il ne nous est pas possible aujourd'hui de nous étendre. Dans notre prochain fascicule, un de nos rédacteurs en parlera longuement.

VIENT DE PARAITRE :

André Pirro : **Schütz**, 1 volume in-8° de la collection *Les Maîtres de la Musique*, avec portrait hors texte et citations musicales, 3 fr. 50 (Librairie Félix Alcan.)

Nous rendrons compte de ce beau livre dans un prochain numéro.

VIENNENT DE PARAITRE (œuvres recommandées) :

Édition Janin :

Abbé Brun : *Messe de la Très Sainte Trinité* (d'après l'Édition Vaticane), accompagnement à 3 parties pour orgue ou harmonium, net : 1 fr. 50 ; *Huit faux-bourdons pour le Magnificat*, à 4 voix mixtes, ou 3 voix égales, net : 2 fr. 50, voix seules, net : 0 fr. 50.

Édition Bertarelli :

D. Lorenzo Perosi : *Melodie sacre*, 1901, 5e année (réédition), 32 œuvres diverses de L. Perosi, Mapelli, Domini, Pozzoli et Cervi, net : 6 francs ; L. Grisinis : *Panis angelicus* à 3 voix mixtes et orgue, net : 0 fr. 60 ; G. Giorgini ; *Caro mea*, à 2 voix égales et orgue, net : 0 fr. 60 ; N. Otaño : *Sex Litaniae Lauretanae* (more hispano), à 4 voix mixtes et orgue, net : 1 fr. 25 ; A. Pesante : *Missa solemnis*, à 4 voix mixtes et orgue, net : 3 francs ; G. Gallignani : *Messe des défunts* (avec séquence, offertoire et absoute), pour 4 voix mixtes et orgue, net : 4 fr. 50 ; voix seules (S. et A.), net : 1 fr. 25 (T. et B.), net : 1 fr. 75.

Édition Capra :

Pagella : *Messe du Saint-Sacrement* (selon l'Édition Vaticane), accompagnement d'orgue, net : 1 fr. 25 ; Raspini : *Ecce panis Angelorum*, pour voix seule et orgue, net : 0 fr. 75 ; L. Refice : *Tantum ergo*, pour 3 voix mixtes (A. T. B.) et orgue, net :

1 fr. 50 ; voix seules : 0 fr. 15 ; Bottigliero : *X Litaniae Lauretanae*, pour 2 voix égales et orgue, net : 2 fr. 50 ; voix seules, 0 fr. 20.

Édition Universelle :

J.-J. Fux (1660-1741) : *Messe en ut mineur*, arrangée pour 4 voix mixtes et orgue par V. Goller (sans indication de prix).

Édition Schwann :

A. Wiltberger : *21 offertoires*, pour chœurs d'hommes, à 2 voix, et orgue (Noël, saint Étienne, Épiphanie, Pâques (2), Ascension, Pentecôte (2), Trinité, Fête-Dieu, Cœur de Jésus, Immaculée Conception, Purification, Annonciation, saint Pierre et Paul, Assomption, Toussaint, Dédicace, Messe de Mariage, Nativité de la sainte Vierge, Anges gardiens). Chaque motet, 0 fr. 35 ; par nombre (10 au moins), 0 fr. 20. F. Nekes, *Jubilemus Deo*, 35 compositions de Plag, Kurthen, Wiltberger, Nekes, Veith, Quadflieg, Dahm, etc., pour l'Avent, Noël, le Carême, Pâques, l'Ascension, la Pentecôte, la Trinité, la Fête-Dieu, le Cœur de Jésus, les fêtes de la sainte Vierge, les Anges gardiens, la Toussaint, la Dédicace, etc. ; pour 4 voix d'hommes et orgue, net : 4 fr. ; chacune des voix, net : 0 fr. 75. C. Cohen : *Six hymnes eucharistiques*, pour 4 ou 5 voix mixtes (édition A), ou pour 4 voix d'hommes et orgue, ou instruments de cuivre (édition B), chaque partition, net : 2 fr. ; chacune des voix, net : 0 fr. 30. P. Sinzig : *Litanies du Sacré-Cœur*, à 3 voix égales et orgue, net : 2 fr., chacune des voix, net : 0 fr. 30. D. J. Surzynski : *Litaniae Lauretanae*, pour 4 voix mixtes et orgue, net : 2 francs ; chacune des voix, net : 0 fr. 30.

A. Wiltberger : *Messe de saint Matthieu* (sans Credo), pour 4 voix d'hommes et chœur d'enfants à l'unisson, net : 1 fr. 75, chacune des 5 voix, net : 0 fr. 30 ; E. Franszen : *Messe « Hic vir despiciens mundum » en l'honneur de saint Roch*, pour 2 voix égales et orgue, net : 2 francs, chacune des voix, net : 0 fr. 35. S. L. Refice : *Missa dominicalis II a*, pour 3 voix mixtes (S. T. Bar.) et orgue, net : 2 fr. 80 ; chacune des voix, net : 0 fr. 40.

LES REVUES (articles à signaler) :

La Petite Maîtrise, nº de Juillet. — Musique. — Abbé Brun : *O Vierge très belle ;* A. Gastoué : *Gloria ;* Abbé Chabot : *Psaumes harmonisés* et *Jésus au Tabernacle ;* Abbé J. Fabre : *Crux fidelis* et *Lauda, Jerusalem ;* R. Quignard : *Tantum ergo ;* A. Gastoué : *Cantique à la Vierge ;* Abbé Chabot : *Deux prières aux Saintes Stigmates.*

Texte. — Abbé Colomer : *les Psaumes* (premier article) ; Lettres de Mozart et de son père (*suite*) ; Méthode d'harmonie (*suite*).

Le Monde musical, nº 9. — Luc Marvy : *L'éducation musicale de la jeune fille* [compte rendu de la très intéressante causerie faite au « *Foyer* », par M. d'Indy, qui a mis à la base de l'étude de la musique celle du chant grégorien].

S. I. M., nº 5 — J.-H. Rosny aîné : *L'influence de Wagner sur notre littérature* [qui n'aurait été ni profonde ni durable, plus souvent saugrenue que salutaire, sur ce seul point efficace : elle a amélioré la production du livret d'opéra]. — M.-L. Pereyra : *Les arrangements faits par R. Wagner à Paris* [Wagner fut de 1838 à 1842 l'arrangeur attitré chez Schlesinger des opéras de Meyerbeer, Donizetti, Halévy Aubert, etc.].

Le Guide musical, nºs 18, 19, 20, 21. — Ernest Closson : *Notes sur la chanson populaire* [à propos d'une réédition de chansons populaires des provinces belges, dont la tradition musicale populaire est d'une richesse et d'une variété exceptionnelles].

Gregorius-Blatt, nº 5. — Programme de la *XLIIIe assemblée générale de la Société Sainte-Cécile* du diocèse de Cologne. [Elle eut lieu à Cologne le Dimanche

15 mai, et on y exécuta, entre autres grandes œuvres polyphoniques, la « Messe du pape Marcel », de Palestrina.]

Musica divina, nº 1. — Max Springer : *L'Introït « Spiritus Domini »*. [Analyse de cette pièce grégorienne du dimanche de la Pentecôte. L'accompagnement qui en est donné gagnerait peut-être à être plus simple.] *Calendrier pour les maîtrises autrichiennes.* [Tableau pratique donnant, en regard des fêtes du mois, les premières paroles de l'introït, du graduel, de la séquence, s'il y a lieu, de l'offertoire, de la communion, l'intonation de l'*Ite missa est* ; les antiennes, l'hymne et l'antienne des Vêpres].

Caecilia, nº 5. — Hubert de Lassaulx : *Beuron et la musique d'église* (à suivre). [Article intéressant sur l'installation, en 1863, de trois moines bénédictins dans ce couvent fondé, en 1802, par les Augustins.] Suite de l'édition des « *Lieder* » (*Geistliche*) de 1550.

Bolletino Ceciliano, nº 2. — Dom A. Gatard : *Le rythme du chant grégorien* (suite).

VARIÉTÉS HUMORISTIQUES

Dialogue entre saint Pierre et saint Paul sur la prononciation du latin

Un de nos amis nous envoie cette amusante fantaisie d'un curé breton, laquelle, ayant fait déjà le tour de la presse régionale « bretonnante », a contribué pour une part d'une certaine importance, au mouvement de réforme de la prononciation latine

Comme entre mari et femme qui se boudent l'un l'autre, depuis trois jours, aucune parole ne s'était échangée entre les deux saints. Paul trouvait encore l'occasion de se désennuyer en lisant ses heures, mais pour Pierre c'était pire. Le pauvre Pierre n'avait en effet que ses deux grandes clefs et il avait beau les tourner et les retourner entre ses mains, cela n'abrégeait pas beaucoup son temps. Il ne bougeait plus sur le sommet de son pilier. Pendant que Paul lisait ses heures, Pierre lui lançait un regard de côté : il l'enviait et aurait bien voulu lui adresser la parole au sujet des affaires de la paroisse, mais cela ne lui convenait pas.

Si je lui parlais le premier, se disait-il, Paul croirait que je lui cède et que j'avoue que le tort est de mon côté ; et cela je ne le ferai jamais. C'est moi, le plus âgé, moi le maître : c'est à lui de céder.

Voici maintenant le sujet du nuage qui s'était élevé entre eux.

Le dimanche précédent la messe avait été chantée pour la première fois sur une mélodie nouvelle, et en *ous*. Pierre, attaché par nature aux vieilles coutumes, pensa tomber de son pilier quand il entendit le prêtre chanter, tourné vers lui et vers le peuple : *Oremous*, et *Dominous vobiscoum !*

Et comme on ne lui avait pas demandé son avis, il accusait tout bas Paul d'avoir fait le coup en son nom. Mais il ne songeait pas à lui faire des reproches, car Paul avait la langue mieux pendue que la sienne et il trouvait préférable de rester tranquille avec l'air sombre d'un homme qui boude.

Paul vit tout de suite que son vieil ami n'était pas en communion

d'idées avec lui, et il se mit à lire sans dire mot. Et ils restèrent ainsi trois jours entiers.

Après trois jours, Pierre était mortellement fatigué et ne pouvait se taire plus longtemps.

— Dans cette église, dit-il, chacun agit à sa tête, en faisant fi de ces saintes clefs, placées entre mes mains par le Sauveur, pour donner à connaître qu'ici, c'est moi le maître d'ouvrir ou de fermer à mon gré la porte aux gens et aux coutumes.

— Qui donc, dit Paul, a piétiné vos droits ?

— Qui ? qui ? sinon toi. C'est toi, j'en suis sûr, qui as donné aux prêtres la permission de venir jeter le trouble dans l'esprit des paroissiens avec leurs *Oremous* et leurs *Dominous vobiscoum*.

— C'est vrai, Pierre ; un jour que tu étais endormi sur ton pilier, l'organiste arriva pour demander avis sur ce point, mais je ne crus pas que c'était la peine de te déranger pour si peu de chose.

— Si peu de chose ! répliqua Pierre. Tu considères comme une bagatelle une nouveauté assez forte pour faire fuir tous les gens des offices ? Vois, Paul, c'est toi, par tes nouveautés, qui as détruit à jamais mon ouvrage dans l'Église de Dieu, comme dans cette paroisse de Lan-Ilis.

— Cependant, Pierre, tu ne voudrais pas voir dans l'Église hommes et choses rester toujours dans le même état : il faut faire quelques changements une fois le temps, pendant que tourne le monde.

— Le monde, mon garçon, dit Pierre, le monde va à sa façon. C'est à l'Église de l'empêcher d'agir à sa tête, d'aller se jeter dans le fossé, au lieu d'aller s'y jeter elle-même à sa suite.

— Toutefois, Pierre, il y a des choses qu'il faut renouveler... Je me souviens, quand on a démoli la vieille église, tu répétais le même refrain qu'aujourd'hui ; et, cependant, à présent, tu es assez fier d'être monté sur ton pilier neuf avec une belle statue dans cette splendide église.

— La vieille église, la vieille église, elle était bonne à abattre ; elle était devenue si sombre et si étroite.

— Bien, Pierre, mais il n'y a pas que les églises à dépérir. Combien de fois a-t-il fallu changer ici nos recteurs et plus souvent encore nos vicaires. Tu ne voudrais pas cependant que, sous prétexte d'empêcher les changements, Dieu arrive à accorder aux gens d'Église une vie semblable à celle de Mathusalem ou du Juif errant.

— Les gens, les gens. Il ne s'agit pas des gens mais des airs. Sous prétexte qu'il faut changer les gens, il ne faut pas changer les mélodies. Écoute, et dis-moi si le *Credo* à l'ancienne manière n'est pas cent fois plus beau que le nouveau.

Et Pierre commença à chanter : *Credo in unom Deom*. Mais comme sa voix était légèrement enrouée, et qu'il était un peu indisposé, il n'en fut pas maître et ne put lancer son *Credo* jusqu'à la fin.

— Écoute maintenant le « ton nouveau », dit Paul, et il commença : *Credo in ounoum Deoum*.

Dans l'église, d'une voûte à l'autre, l'écho répondit doucement et longuement : *ou, ou, oum*.

— Allons, Pierre, tu entends. Combien douce est la syllabe *ou !* Le mot *flour* (en français « doux ») lui-même n'est si doux à entendre que grâce à la douceur de la syllabe *ou*. Remplace-la par *u*, il ne sera plus si joli : *flur*, *dux* ne seront jamais aussi doux que *flour* et *doux*.

— Ta, ta, ta, dit Pierre, la vieille manière, la vieille manière, il n'y a que la vieille manière !

— Bien, Pierre. Et si je te disais que l'on ne fait que retourner à l'ancienne mode en chantant *oremous*, au lieu d'*oremus*.

Quand tu étais Pape, à Rome, disais-tu *oremous* ou *oremus* ? Eh bien, maintenant encore le Pape, à Rome, dit et chante ses prières en *ou* et pas en *u*.

Pierre était fâché, mais il ne savait plus que répondre.

— Après tout, ajouta-t-il, la paix là-dessus. Si c'est de Rome et du Pape que nous vient l'*ous* il sera bien reçu.

Et il commença son *Pater* : *Pater noster*, *qui es in chaelis*, *sanctificthetour nomen tououm*...

J. Rondot.

(Traduit du breton.)

Le Gérant : Rolland

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

A Monsieur AMÉDÉE GASTOUÉ, en respectueux hommage

QUATRE MOTETS FACILES

A 4 Voix Mixtes, avec Accompagnement d'Orgue

I

ADORO TE

N° 137

G. BERRUYER

Moderato

SOPRANO

1- A-dó-ro te de-vó-te la-tens Dé-i-tas,
3- *In Cru-ce la-te-bat so-la Dé-i-tas,*
5- O me-mo-ri-á-le mor-tis Dó-mi-ni,
7- *Je-su, quem ve-lá-tum nunc as-pi-ci-o,*

ALTO

1- A-dó-ro te de-vó-te la-tens Dé-i-tas,
3- *In Cru-ce la-te-bat so-la Dé-i-tas,*
5- O me-mo-ri-á-le mor-tis Dó-mi-ni,
7- *Je-su, quem ve-lá-tum nunc as-pi-ci-o,*

TÉNOR

1- A-dó-ro te de-vó-te la-tens Dé-i-tas,
3- *In Cru-ce la-te-bat so-la Dé-i-tas,*
5- O me-mo-ri-á-le mor-tis Dó-mi-ni,
7- *Je-su, quem ve-lá-tum nunc as-pi-ci-o,*

BASSE

1- A-dó-ro te de-vo-te la-tens Dé-i-tas,
3- *In Cru-ce la-te-bat so-la Dé-i-tas,*
5- O me-mo-ri-á-le mor-tis Dó-mi-ni,
7- *Je-su, quem ve-lá-tum nunc as-pi-ci-o,*

1- Quae sub his fi-gú-ris ve-re lá-ti-tas.
3- *At hic la-tet si-mul et hu-má-ni-tas.*
5- Pa-nis vi-vus vi-tam praestans hó-mi-ni:
7- *O-ro fi-at il-lud quod tam si-ti-o:*

1- Quae sub his fi-gú-ris ve-re lá-ti-tas.
3- *At hic la-tet si-mul et hu-má-ni-tas.*
5- Pa-nis vi-vus vi-tam prae-stans hó-mi-ni:
7- *O-ro fi-at il-lud quod tam si-ti-o:.*

1- Quae sub his fi-gú-ris ve-re lá-ti-tas.
3- *At hic la-tet si-mul et hu-má-ni-tas.*
5- Pa-nis vi-vus vi-tam prae-stans hó-mi-ni:
7- *O-ro fi-at il-lud quod tam si-ti-o:*

1- Quae sub his fi-gú-ris ve-re lá-ti-tas.
3- *At hic la-tet si-mul et hu-má-ni-tas.*
5- Pa-nis vi-vus vi-tam prae-stans hó-mi-ni:
7- *O-ro fi-at il-lud quod tam si-ti-o:*

BOSTON PUBLIC LIBRARY

Partition net: 2f — Parties de Chœur, net 0f40
Répertoire Moderne de la "*Schola Cantorum*" (Série vocale) S. 1137bis C.

Tous droits réservés

Nil obstat
A. VIGOUREL

Imprimatur
Parisiis, die 21 Aprilis 1913

f

1. Ti - bi se cor me - um to - tum súb - ji - cit,
3. *Am - bo ta - men cre - dens at - que cón - fi - tens,*
5. Prae - sta me - ae men - ti de te vi - ve - re,
7. *Ut te re - ve - lá - ta cer - nens fá - ci - e,*

f

1. Ti - bi se cor me - um to - tum súb - ji - cit,
3. *Am - bo ta - men cre - dens at - que cón - fi - tens,*
5. Prae - sta me - ae men - ti de te vi - ve - re,
7. *Ut te re - ve - lá - ta cer - nens fá - ci - e,*

f

1. Ti - bi se cor me - um — to - tum súb - ji - cit,
3. *Am - bo ta - men cre - dens — at - que cón - fi - tens,*
5. Prae - sta me - ae men - ti — de te vi - ve - re,
7. *Ut te re - ve - lá - ta — cer - nens fá - ci - e,*

f

1. Ti - bi se cor me - um to - tum súb - ji - cit,
3. *Am - bo ta - men cre - dens at - que cón - fi - tens,*
5. Prae - sta me - ae men - ti de te vi - ve - re,
7. *Ut te re - ve - lá - ta cer - nens fá - ci - e,*

mf rall.

1. Qui - a te con - tém - plans to - tum dé - fi - cit.
3. *Pe - to quod pe - ti - vit la - tro poé - ni - tens.*
5. Et te il - li sem - per dul - ce sá - pe - re.
7. *Vi - su sim be - á - tus tu - ae gló - ri - ae.*

mf rall.

1. Qui - a te con - tém - plans to - tum dé - fi - cit.
3. *Pe - to quod pe - ti - vit la - tro poé - ni - tens.*
5. Et te il - li sem - per dul - ce sá - pe - re.
7. *Vi - su sim be - á - tus tu - ae gló - ri - ae.*

mf rall.

1. Qui - a te con - tém - plans to - tum dé - fi - cit.
3. *Pe - to quod pe - ti - vit la - tro poé - ni - tens.*
5. Et te il - li sem - per dul - ce sá - pe - re.
7. *Vi - su sim be - á - tus tu - ae gló - ri - ae.*

mf rall.

1. Qui - a te con - tém - plans to - tum de - fi - cit.
3. *Pe - to quod pe - ti - vit la - tro poé - ni - tens.*
5. Et te il - li sem - per dul - ce sá - pe - re.
7. *Vi - su sim be - á - tus tu - ae gló - ri - ae.*

BOSTON PUBLIC LIBRARY

p

A - - - - - - - men.

p

A - - - - - - - men.

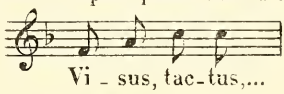
p

A - - - - - - - men.

p

A - - - - - - - - men.

On pourra chanter les Strophes paires sur la mélodie grégorienne:



BOSTON PUBLIC LIBRARY

II
TU ES PETRUS

Risoluto

SOPRANO — Tu es Pe - - - - trus, et su-per hanc pe - - - - tram,

ALTO — Tu es Pe-trus, Tu es Pe - - - trus, et su - per hanc pe - tram,

TÉNOR — Tu es Pe - - trus,— Tu es— — Pe - trus, et su - per hanc— pe - - - - trus,

BASSE — Tu es Pe-trus, Tu es— Pe - - - - - - et su-per hanc pe - tram,—

poco rf *f*

et su-per hanc pe - - - tram ae - di - fi - cá - bo, ae -

poco rf *f*

et su - per hanc pe - - tram ae - di - fi - cá - - - bo, ae -

poco rf *f*

-tram, et su - per hanc pe - tram ae - di - - fi - cá -

poco rf *f*

et su-per hanc pe - - - tram. ae - di - fi - cá - - -

allarg.

- di - fi - cá - bo Ec - clé - si - am me - - - am.

allarg.

- di - fi - cá - - - bo Ec - c'é - si - am me - - - am.

allarg.

- - - bo Ec - clé - si - am me - - - am.

allarg.

- bo Ec - clé - - - si - am me - - - am.

Temps Pascal.

f **rall.**

- am. Al - - - le - lú - - - ia.

f **rall.**

- am. Al - - le - - - lú - - - ia.

f **rall.**

- am. Al - - - le - lú - - - ia.

f **rall.**

- am. Al - - le - - - lú - - - ia.

III
TANTUM ERGO

Moderato

SOPRANO — *mf en dehors* — *p*

Tan-tum er-go sa-cra-mén-tum Ve-ne-
Ge-ni-tó-ri Ge-ni-tó-que Laus et

ALTO — *p* — *p*

Tan-tum er-go sa-cra-mén-tum Ve-ne-
Ge-ni-tó-ri Ge-ni-tó-que Laus et

TÉNOR — *p* — *mf* en dehors

Tan-tum er-go sa-cra-mén-tum Ve-ne-
Ge-ni-tó-ri Ge-ni-tó-que Laus et

BASSE — *p* — *p*

Tan-tum er-go sa-cra-mén-tum Ve-ne-
Ge-ni-tó-ri Ge-ni-tó-que Laus et

p

-ré-mur cér-nu-i: do-cu-
ju-bi-lá-ti-o; vir-tus

mf en dehors

-ré-mur cér-nu-i: Et an-ti-quum
ju-bi-lá-ti-o; Sa-lus, ho-nor,

-ré-mur cér-nu-i: Et an-ti-quum do-cu-mén-
ju-bi-lá-ti-o; Sa-lus, ho-nor, vir-tus quo-

mf en dehors

-ré-mur cér-nu-i: Et an-
ju-bi-lá-ti-o; Sa-lus,

f

-mén-tum No-vo ce-dat
quo-que Sit et be-ne-

cresc.

do-cu-mén-tum No-vo ce-dat ri-
vir-tus quo-que Sit et be-ne-dic-

f

-tum No-vo ce-dat ri-tu-
-que Sit et be-ne-dic-ti-

cresc.

-ti-quum do-cu-mén-tum No-vo ce-dat
ho-nor, vir-tus quo-que Sit et be-ne-

BOSTON PUBLIC LIBRARY

mf

ri - tu - i; Prae - stet fi - des sup - ple -
- dic - ti - o; Pro - ce - dén - ti ab u -

mf

- tu - i; Prae-stet fi - des sup - ple -
- ti - o; Pro - ce - dén - ti ab u -

mf

- i; Prae - stet fi - des sup - ple - mén - tum
- o; Pro - ce - dén - ti ab u - tró - que

mf

- ri - tu - i; sup -
- dic - ti - o; ab

rall.

- mén - tum Sén - su - um de - fé - ctu - i.
- tró - que Com - par sit lau - dá - ti - o.

- mén - tum Sén - su - um de - fé - ctu - i.
- tró - que Com - par sit lau - dá - ti - o.

Sén - su - um de - fé - ctu - i.
Com - par sit lau - dá - ti - o.

- ple - mén - tum Sén - su - um de - fé - ctu - i.
u - tró - que Com - par sit lau - dá - ti - o.

f **rall. molto** **Lento**

A - - - men, A - - - men.

f

A - - men, A - - men, A - - - men.

f

A - - - - men, A - men, A - - - men.

f

A - - men, A - - - men.

IV

IN MANUS TUAS, DOMINE

Andante sostenuto

SOPRANO — *pp* — poco *rf*

In ma - nus tu - as, Dó - mi - ne, in ma - nus tu - as,

ALTO — *pp* — poco *rf*

In ma - nus tu - as, Dó - mi - ne, in ma - nus tu - as,

TÉNOR — *pp* — poco *rf*

In ma - nus tu - as, Dó - mi - ne, in ma - nus tu - as,

BASSE — *pp* — poco *rf*

In ma - nus tu - as, Dó - mi - ne, in ma - nus tu - as,

mf — cresc. — *f* — allarg.

Dó - mi - ne, com - mén - do, com - mén - do, com - mén - do spi -

mf — cresc. — *f*

Dó - mi - ne, com - mén - do, com - mén - do, com - mén - do spi -

mf — cresc. — *f* — allarg.

Dó - mi - ne, com - mén - do, com - mén - do spi - ri - tum

mf — cresc. — *f*

Dó - mi - ne, com - mén - do, com - mén - do, com - mén - do spi -

1ª — *p* — 2ª — rall.

- ri - tum me - um. - ri - tum me - um.

p — rall.

- ri - tum me - um. - ri - tum me - um.

p — rall.

me - um. me - um.

p — rall.

- ri - tum me - um. - ri - tum me - um.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

Dix-neuvième Année — Nos 9-10 — Septembre-Octobre 1913

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue avec Supplément et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. 10 fr.
Union Postale (autres pays). 11 fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (Ve)
14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Supplément ni Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves. 6 fr.
Union Postale. 7 fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

*A propos de l'*Alleluia : ℣. Christus resurgens. . . . . R. P. Jules Borremans
Nouvelles musicales. . . . . . .
Contribution à l'interprétation de la musique française au XVIIIe siècle. - Les agréments (suite) . . . . . E. Borrel.
Deux traités d'improvisation chorale au XVIIIe siècle. . J. Peyrot.
Bibliographie : Mediæval musical relichs of Denmark, *par Angul Hammerich* ; Musique d'église des XVIIe et XVIIIe siècles, *par H. Expert et Ch. Pineau* . . . . . A. Gastoué.
Ouvrages divers ; les Revues : articles à signaler . . . . La Rédaction.
Variétés : La musique d'église. — Aujourd'hui et demain. Pierre Arnould.

La fin de l'intéressante étude de M. l'abbé P. Bayart sur Le chant liturgique à Lille au moyen âge, d'après les manuscrits, *paraîtra dans notre no de Novembre.*

A propos de l'*Alleluia* : ℣ *Christus resurgens* [1]

I

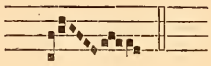
La mélodie que nous offre de cet *alleluia* le graduel officiel est, sans contredit, d'une remarquable beauté ; elle est conçue dans un Ier mode bien pur ; le développement en est relativement simple, et son rythme est très facile à comprendre.

Sur la foi de manuscrits de différentes époques, et provenant d'endroits très distants l'un de l'autre, il semble qu'elle a eu une vogue considérable sous cette forme, qu'à part quelques variantes sans importance elle a assez bien conservée. Ce qui nous a frappé, c'est que la formule finale se manifeste plus instable, bien qu'elle soit partout de même nature, et c'est ce qui nous amène à nous poser la question : quelle est la vraie formule finale ? Question peu savante, nous l'avouons, mais

1. *Ed. Vat. Dom. IV post Pascha.*

dont la solution n'est peut-être pas dénuée de tout intérêt pour les lecteurs de cette excellente Revue ; et c'est pourquoi nous leur soumettons notre manière de voir à ce sujet.

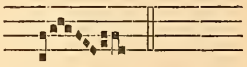
Le manuscrit dit de Montpellier, du xie siècle, donne ce morceau, page 5 de la reproduction phototypique de la *Paléographie musicale*, mais dans les additions de seconde main faites à Toul, en notation messine, sans que rien puisse indiquer sa tonalité précise [1]. Le dessin des neumes indique en tout cas le groupement suivant :



Le graduel d'Einsiedeln, 121, lui aussi du xie siècle, a le même groupement neumatique que celui adopté par dom Pothier dans la rédaction de la Vaticane.

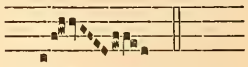
Quatre manuscrits, dont il a été fait usage temporairement dans certaines abbayes prémontrées, ont respectivement ce qui suit :

Cuissy, xiie siècle.

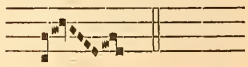


Schäftlarn (Bavière), clm. 17019, xie-xiie siècle.

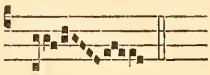
Schäftlarn, clm. 23270, xie-xiie siècle.



Schlägl (Autriche), xiiie siècle.



Enfin, la tradition de deux grands ordres religieux, celui des Cisterciens et celui des Dominicains, assigne à notre *Alleluia* la finale :



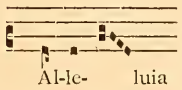
Comme on le voit, la nature du mode est partout la même, seule la formule finale, comme nous l'avons dit, semble avoir causé quelque embarras aux copistes. Légère variante, simple erreur d'inadvertance ? Peut-être...

Mais voici qui nous rend plus perplexe. Un manuscrit cistercien du xiie-xiiie siècle, provenant de Marche-les-Dames [2], bien que donnant la

1. L'indication de tonalité qui figure dans la table est le fait du rédacteur de la *Paléographie*.

2. Ce document nous a été communiqué par M. l'abbé Piérard, curé à Sommerain, Belgique. Nous l'en remercions de tout cœur.

version cistercienne du Ier mode, la donne *transposée à sa quinte supérieure* :



Ce détail, si petit soit-il, n'en a pas moins une signification qui ne peut nous laisser indifférent. On sait, en effet, que, d'après la doctrine du théoricien Bernon (1008-1048), on transposait au moyen âge les mélodies quand, *à raison de l'occurrence d'un intervalle chromatique anormal,* il était impossible de les noter régulièrement. Le fait de la transposition dénonce par conséquent dans notre mélodie la présence d'un intervalle anormal. Or, il n'apparaît dans aucune des versions que nous avons citées. Y aurait-il donc une *erreur formelle,* au lieu d'une simple erreur d'inadvertance ?

Il nous reste à soumettre le témoignage d'une autre famille religieuse, l'ordre de Prémontré, fondé en 1121 par saint Norbert, et dont les traditions musicales semblent avoir été trop perdues de vue jusqu'ici.

Voici donc en tableau la version de notre *alleluia* d'après les onze manuscrits que nous avons pu consulter et qui représentent suffisamment la tradition prémontrée depuis le XIIe siècle jusqu'au XVIIe.

Provenance des mss.	*Finale*	℣. **mo***ritur*...	*ul***tra.**
1. Bellelay, XIIe s.			
2. Parc, XIIe-XIIIe s. [1]. [2].			2. ul-tra. [3].
3. Schäftlarn, clm. 17013, XIIIe s.			
4. Schäftlarn, clm. 17013.	*		
5. Tongerloo, commencement XIVe s.			
6. Oosterhout, XIVe s.			
7. Averbode, XIVe-XVe s.		mo-ri- tur	7. ul-tra.
8. Berne (Hollande), bibl. r. La Haye, XVe s.			
9. Berne (*processionale*), XVIe s.			
10. Herenthals, 1559.			
11. Mondaye (*process.* imprimé), 1574.			
12. Parc (*process.*), XVIIe s.			

1. Abbaye du Parc (Louvain).

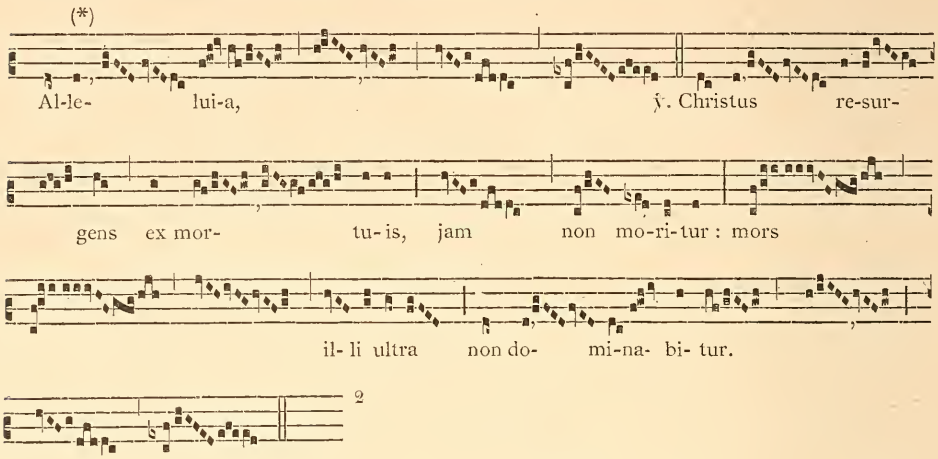
2. Les nos 2, 11 et 12 n'ont pas le bémol à la finale alors qu'ils l'ont au verset à *moritur*. Le no 4 n'a aucun des deux bémols, bien que le no 3, qui est du même ms., les donne tous les deux (à la finale et à *moritur*).

Le no 6, lui aussi, n'a aucun bémol.

3. Le no 2 a un bémol au mot *ultra*, mais c'est une erreur, car, outre qu'aucun autre ms. ne donne un bémol à cet endroit, le no 7 le rejette positivement en écrivant un bécarre ♮. D'ailleurs le développement mélodique même semble ne pas l'admettre comme il apparaîtra clairement plus loin.

Il importe peu que l'un ou l'autre copiste ait été çà et là négligent dans l'indication des bémols [1] ; cette négligence est abondamment compensée par l'admirable uniformité des autres manuscrits formant une majorité imposante en faveur du bémol à la finale et à *moritur*. Au reste, c'est un détail dont l'omission dans les anciens livres n'équivaut pas à une négation. L'essentiel en la question est de savoir quels manuscrits ont fait usage de la transposition, car à cela on reconnaîtra si, oui ou non, le copiste confirme la présence de l'intervalle chromatique. Or, sur ce point, il n'y a pas d'exception : tous les onze manuscrits nous donnent la mélodie transposée. Leur témoignage ne laisse aucun doute ; il est décisif.

Citons la version traditionnelle des Prémontrés dans son entier ; le lecteur doit pouvoir bien la juger à sa juste valeur.

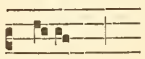
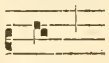


Cette version nous montre la mélodie de notre *alleluia* sous un tout autre aspect que les versions citées plus haut : ce n'est plus un Ier mode, c'est un IIIe, ou plutôt c'est un mélange des deux ; la seule altération d'un intervalle à la finale et à *moritur* a suffi pour altérer en même temps totalement la nature du morceau.

Le lecteur se sera déjà rendu compte que la notation régulière du

*. La virgule, au bas de la portée, désigne la *mora ultimae vocis*.

1. Voyez notes précédentes.

2. Nous donnons la version d'après le *Graduale Praemonstratense* de 1910 avec les trois variantes suivantes : 1° à la finale nous avons substitué celle qui est plus conforme aux mss. prémontrés ; 2° au verset, au lieu de la formule  nous avons préféré cette autre  d'après les nos 1, 3, 4, 5, 6, 7, 10, 11, 12, et qui nous paraît meilleure. En effet, la première formule donne l'impression d'une cadence parfaite à cet endroit, alors qu'à notre avis le développement mélodique s'y oppose, et retarde la cadence parfaite de cette phrase jusqu'à la fin de la mesure suivante *ex mortuis* sur la note *mi* ; 3° au mot *moritur* nous avons évidemment conservé le bémol de nos mss.

resurgens -gens

Ier mode ne saurait rendre cet intervalle ; elle nous donnerait en effet ce qui suit : et au verset

non mo-ri-tur :

Un *mi*♭ ! Voilà donc l'accident chromatique qui a nécessité la transposition de la mélodie et causé du trouble à certains copistes !...

Ne concluons pas trop vite ; nous verrons bien.

II

Si nous prenions conseil auprès des théoriciens médiévaux eux-mêmes? Leur avis en la question serait à coup sûr la meilleure garantie de la vérité que nous pourrions souhaiter. Or, il se fait que deux des plus anciens maîtres du chant grégorien mentionnent un cas absolument semblable à celui qui nous occupe. Expliquons-nous.

Aurélien, moine de Réomé (vers 830), dans son traité *De Musica*, parle de certains chants qui, *par leur modalité extraordinaire ou mixte*, troublaient fort ses élèves. Pour prévenir tout malentendu ou toute erreur, il a soin de les avertir aussitôt qu'ils ne doivent point s'en inquiéter, que ces chants sont parfaitement légitimes, et que ce qu'ils présentent de particulier, d'anormal, est un vestige de l'antique musique grecque [1].

Réginon de Prüm (mort en 915), au chapitre viii de son *Tonaire*, rapporte, lui, que Charlemagne avait fait porter les huit modes au nombre de douze, principalement pour ce motif, qu'au jugement des chantres de la Cour, certaines antiennes ne pouvaient s'accorder avec la règle d'aucun des huit modes [2].

C'était répéter sous une autre forme ce que, cent ans auparavant, Aurélien enseignait à ses élèves, tout en nous faisant remonter facilement au viiie siècle.

Or, voici une de ces mélodies qu'avaient en vue les deux théoriciens ; elle est encore de nos jours très usitée dans le répertoire liturgique :

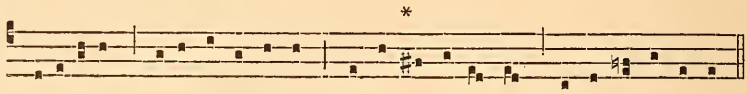
On se rend immédiatement compte que cette antienne appartient à deux tons : le début appartient au VIIe, la finale au IVe. De là l'embarras des chantres, signalé plus haut, lesquels ne savaient quel ton psalmodique prendre après pareille antienne, ou celui du début, ou celui de la finale.

Les meilleurs livres de chant la rangent franchement au IVe ton, qui

1. Gerbert, *Script.*, I, 53.
2. Cité par Dom U. Gaïsser, *Revue Bénédictine*, vol. XV (1898), p. 42.

est celui de la finale [1]. C'est ce qui nous paraît aussi le plus logique, car c'est à la finale qu'en définitive toutes les formules du développement, quelles qu'elles soient, viennent se résoudre comme à leur suprême conclusion ; d'où il suit que c'est là, à la finale, que réside en dernière analyse la teinte caractéristique de l'ensemble qui distingue nettement la nature de telle mélodie de celle de telle autre.

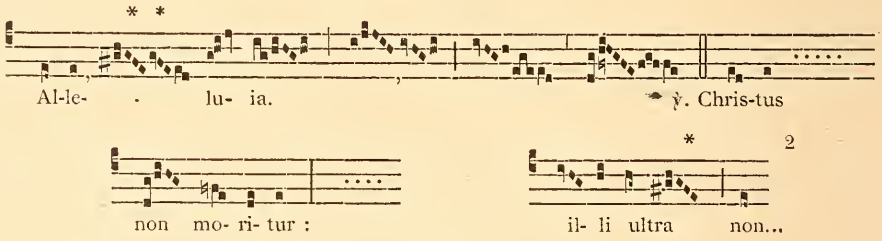
La notation régulière de ladite mélodie serait par conséquent comme suit :



Il apparaît ainsi que l'anomalie, amenée par la double tonalité, n'est pas au *si*♭ de la finale, mais bien au *si*♮ du milieu, qui est en réalité un *fa*♯. C'est pour ce motif, c'est-à-dire pour conserver cet effet de *fa*♯ *dans une notation admise*, qu'il a fallu transposer le tout *une quarte plus haut : fa* ♯ y devenait *si*♮ et *fa*♮, *si*♭.

Le lecteur n'aura pas tardé à reconnaître l'évidente analogie de la mélodie de notre *alleluia : ℣. Christus resurgens* avec celle de l'antienne que nous venons d'exposer, celle-ci n'étant pour ainsi dire qu'une simplification de celle-là. Dès lors il n'aura pas de peine à comprendre le sens vrai de sa note caractéristique, et à trouver l'intervalle anormal qu'implique nécessairement sa notation.

Son mode prédominant (celui de la finale) étant le IIIe mode, la notation régulière de la mélodie nous donne :



Nous voyons ainsi que l'intervalle anormal n'est point à la finale, ni à *moritur*, où le *si*♭ semblait représenter un effet de *mi*♭ transposé à sa quinte supérieure, mais bien partout ailleurs où nous avons dans la transposition un *si*♮, ce *si*♮ dissimulant en réalité un FA♯ ; ce qui a nécessité pour tout le morceau *un rehaussement* D'UNE QUARTE.

Après cela, ne nous semble-t-il pas entendre AURÉLIEN redire à ceux que pourrait offusquer le cas extraordinaire, la modalité mixte de notre *alleluia :* qu'ils ne doivent point s'y tromper, que ce qui nous apparaît

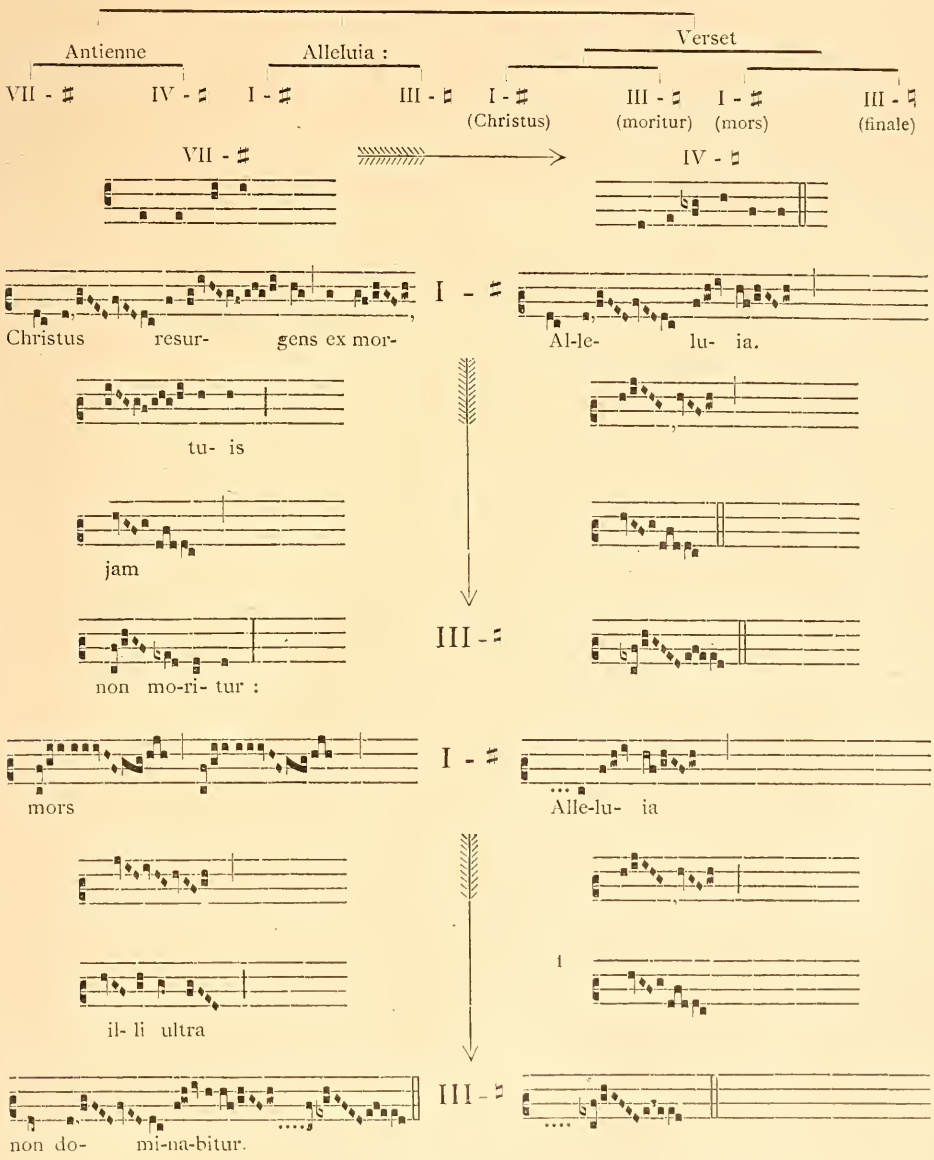
1. Cf. GASTOUÉ, *Origine du chant romain*, p. 153-154.

2. Un fragment de ms. prémontré (de *Parc*) du XIVe siècle donne la mélodie dans cette position, mais il n'indique aucun dièze ♯. Le copiste a donc compris la modalité comme nous ; a-t-il corrigé l'intervalle chromatique en éliminant simplement le « chroma » ? Possible. Quoiqu'il en soit, ce témoignage incertain ne peut absolument pas infirmer le témoignage certain et unanime des autres mss. prémontrés.

d'irrégulier dans cette mélodie est un vestige de l'antique théorie musicale grecque et, par conséquent, parfaitement légitime ?

En effet, le mode mixte produit dans les deux cas le même phénomène chromatique, exigeant la même transposition dans la notation. Que ne bénéficieraient-ils tous les deux du même droit ?

Et, pour mieux faire voir que les deux mélodies sont bien construites d'après un seul et même principe, faisons la simple analyse de l'*alleluia : ℣. Christus resurgens*, et il sautera aux yeux que la mélodie du verset est à celle d'*alleluia* comme celle-ci est à celle de l'antienne, dans l'ordre suivant :



1. Ici le *si* ♮ est manifestement sous-entendu, ce qui prouve qu'au mot *ultra* il faut aussi *si* ♮ et non *si* ♭ comme le voulait le ms. n° 2.

Quand, à tout cela, on ajoute que le répertoire grégorien contient plusieurs autres mélodies très remarquables, présentant un cas ou identique ou du moins analogue [1], on semble bien en droit de conclure que la version qui nous a été conservée par la tradition prémontrée est LA VERSION PRIMITIVE.

Cette version, à cause du degré chromatique *fa* ♯ qu'elle renferme, a eu à passer par une crise dont l'illustre Guy d'Arezzo lui-même a été l'âme, c'est la crise du chromatisme. Guy jugea que ces effets tant chromatiques qu'enharmoniques étaient « des molesses » amenées par un « manque de raisonnement », et qu'il fallait en purger les mélodies ecclésiastiques en les corrigeant dans le sens d'un diatonisme pur. C'était à la première moitié du XIe siècle [2].

Le même XIe siècle vit le célèbre moine Cotton faire la guerre, du moins au *fa* ♯ qu'il n'admettait en aucune façon. D'après lui c'était un écart « provenant de l'ignorance des chantres, et que l'habileté des musiciens doit corriger [3]».

Ces deux maîtres formaient des disciples, qui, imbus de leurs principes, les leur feraient survivre ; et ainsi la révolution antichromatique se propageait de plus en plus.

Mais, il ne suffisait pas de détruire ; il fallait substituer quelque chose, et assurément quelque chose de mieux, faute de quoi il valait mieux garder les mélodies intactes comme elles étaient.

Cette substitution se ferait par *les corrections*. Ainsi, pour ne pas sortir des cadres de cette petite étude, notre *alleluia* : ℣. *Christus resurgens* renferme une double modalité, le Ier mode et le IIIe, dont la simultanéité sur une même corde à la finale (*ré* = *mi*) amène nécessairement le *fa* ♯. Il s'agissait de faire disparaître l'anormal *fa* ♯, ce qui ne pouvait mieux se faire qu'en ramenant toute la mélodie à son Ier mode initial ; dès lors le *fa* ♯ s'abaisserait d'une seconde et deviendrait *mi* ♮. Ce procédé aboutit bien à un *mi* ♭ à la finale, mais il suffisait d'éliminer l'accident pour faire rentrer toute la formule à son tour dans le Ier mode. La même chose se ferait au verset, à *moritur*, et de la sorte tout le morceau se présenterait convenablement sous l'aspect d'un Ier mode homogène sans laisser de trace d'aucun intervalle irrégulier.

Différents correcteurs ou copistes de corrections, ayant donné leurs préférences, l'un à telle formule, l'autre à telle autre pour la finale, il se fait que les manuscrits nous ont trahi la supercherie que la tradition prémontrée nous a efficacement aidé à découvrir.

1. Tels les *alleluia* : ℣. *Nonne cor nostrum*, *Laetatus sum*, *Veni Domine*, *Omnes gentes*, que nous avons traités avec d'autres morceaux chromatiques dans notre étude : *Le chant liturgique traditionnel des Prémontrés*, qui paraîtra incessamment.

2. *Tract. Correctorius* ; § *De modorum formulis*. Cité par Gastoué, *Origine du chant romain*, p. 131.

3. Gerbert, II, 249. Cf. Gustav Jacobsthal : *Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche*, p. 86, et la critique de ce livre par Dom Ugo Gaïsser, *Revue bénédictine*, vol. XIV (1897), p. 511 et suiv.

Au reste, la correction est très acceptable en soi, mais à présent que nous connaissons la version primitive, nous devons bien reconnaître que celle-ci est autrement remarquable par sa note hautement caractéristique, que nous sommes très étonné d'entendre qualifier de « molesse » amenée par un « manque de raisonnement » et d'écart « provenant de l'ignorance des chantres et *que l'habilité des musiciens doit corriger* ». Nous sommes d'avis que « l'habilité des musiciens », qui se sont cru en droit de corriger notre *alleluia*, n'ont réussi, malgré toute leur science, qu'à enlever à la mélodie ce qui précisément la rendait intéressante au plus haut point.

III

Nous venons de mentionner la présence de l'accident chromatique *fa*♯ dans certaines mélodies ecclésiastiques. Il ne faut cependant pas s'y tromper : cet accident résulte nécessairement, mais très naturellement, de l'alternance de certains modes, lesquels, pris séparément, se présentent sous un aspect absolument régulier et *diatonique*.

Toute alternance de modes, même de nature différente, n'amène pas un intervalle chromatique ; cela dépend de la position de leur finale.

Ainsi, dans la mélodie d'antienne de plus haut, la finale du IVe ton *mi* se trouvant sur la même corde que le *la* du VIIe ton du début, le *si*♮ de celui-ci amène nécessairement un *fa*♯ dans sa notation au IVe ton, comme suit :

	1 t.	1 t.	1/2 t.					
VIIe ton :	sol	la	si	do	ré	mi	fa	sol
		1 t.	1/2 t.					
IVe ton :	mi	fa♯	sol	la	si	do	ré	mi

Il n'en est pas de même, par exemple, dans l'Agnus Dei *In feriis per annum*, XVI (Éd. Vat.), où l'on voit le premier *agnus* au Ier mode, le deuxième, au IVe, le troisième de nouveau au Ier. Pourquoi ? Parce que chaque mode conserve à sa finale sa corde régulière correspondant à la même corde de l'autre :

		1/2 t.	1 t.	1 t.	1 t.	1 t.	1/2 t.	1 t.						
Ier m.	ré	mi	fa	sol	la	si	do	ré						
		1/2 t.	1 t.	1 t.	1 t.	1/2 t.	1 t.							
IVe m.		mi	fa	sol	la	si	do	ré	mi					

Tout cela est très clair et très facile à comprendre. Mais voici que la conclusion s'élargit d'une façon peut-être inattendue pour plus d'un de nos lecteurs. Retournons à notre *alleluia* : ℣. *Christus resurgens*.

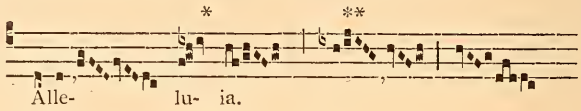
On le sait à présent : cette mélodie nous amène nécessairement au *fa*♯, parce que la finale de son Ier mode *ré* du début est sur la même corde que la finale de son IIIe mode *mi* :

*

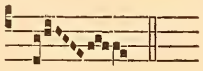
	1 t.	1/2 t.	1 t.					
Ier m.	ré	mi	fa	sol	la	si	do	ré
	1 t.	1/2 t.	1 t.					
IIIe m.	mi	fa♯	sol	la.....				

Le Ier mode ne laisse cependant pas de conserver sa propre nature à lui, et le IIIe mode de même la sienne, de sorte que si l'on devait séparer chaque partie on pourrait les NOTER régulièrement :

Ier mode



IIIe mode

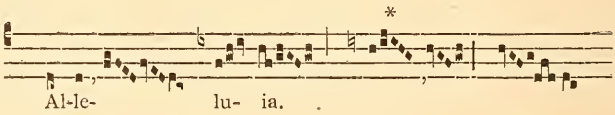


Idem au verset.

Comme on le voit, cette NOTATION est *en soi* très exacte, et, quoique toute la première partie du Ier mode doive se chanter un ton plus haut (le *ré* sur la corde fondamentale *mi* du IIIe mode), elle s'entendra en tous les cas de la même façon au Ier mode, comme si la notation en était régulière.

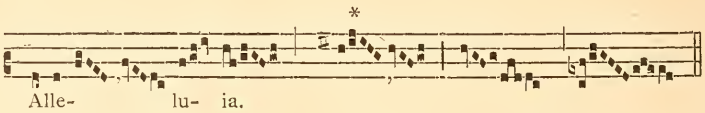
Considérons bien cette notation régulière du Ier mode : il y a là trois *si*♭*, ce qui est très bien. Mais le Ier mode *régulier* permet aussi l'emploi du *si*♮ ; donc, en supposant que les deux derniers *si*♭** dussent être, dans la conception du compositeur, des *si*♮, toute cette première partie resterait, à n'en pas douter, parfaitement du Ier mode bien pur, et nous ne voyons nullement comment on pourrait s'en offusquer. Nous aurions donc la mélodie suivante :

Ier mode



Tout le morceau appartiendrait ainsi au même mode mixte, composé du Ier et du IIIe mode. Pour le noter convenablement il faudrait avoir recours à la même transposition de plus haut.

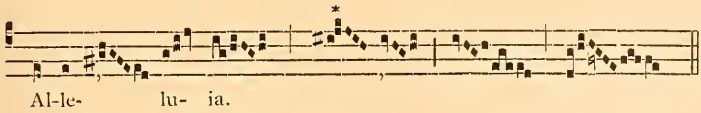
Faisons-la :



Mais voilà : cet intervalle *si*♮-*do* nous force d'écrire le *fa*♯ ! Nous avons précisément transposé la mélodie pour éviter d'écrire un *fa*♯, et il s'en présente inévitablement un autre !

Et pourtant tout est exact, il n'y a pas à en douter, nous l'avons bien montré. Qu'est-il donc, ce nouveau phénomène ?

Rien de plus simple pour trouver la solution. Replaçons le tout dans la notation de la finale, c'est-à-dire du IIIe mode, et la vérité doit apparaître :



Un *do*♯ ! Et cependant, nous le répétons, il n'y a rien d'inexact : la première partie est du Ier mode pur (avec *si*♭ et *si*♮ simultanément, ce qui est très normal), la seconde est du IIIe mode.

Achevons le dernier schéma, dont l'échelle du IIIe mode (2e ligne) a été interrompue à dessein, et tout deviendra clair :

Ier mode :	ré	mi	fa	sol	la	si♮	do	ré
IIIe mode :	mi	fa♯	sol	la	si	do♯	ré	mi

Il n'y a donc pas à rejeter le fait comme illégitime : si le cas se présentait tel, si le compositeur voulait l'effet que nous avons supposé pour un moment, nous n'y trouverions absolument rien à redire. Seulement, et ceci est à retenir, la théorie de la musique grégorienne, telle qu'on nous l'a transmise, est impuissante à NOTER pareil effet.

C'est une lacune grave, car le cas peut s'être présenté pour certaines mélodies, dont la notation nous serait par conséquent parvenue inexacte et incomplète.

De la même manière nous pouvons facilement démontrer la possibilité de l'existence d'un effet, non seulement de *mi*♭, mais même de *la*♭. Ce sera pour une prochaine fois.

JULES BORREMANS, *ord. praem.*
Organiste de l'abbaye de Tongerloo (Anvers).

Nouvelles musicales

Notre-Dame des Sables-d'Olonne. — *Journée grégorienne du 6 août 1913.* — Après le grand succès remporté en Vendée par le Congrès grégorien de 1909, Mgr Robert du Botneau, archiprêtre des Sables, avait pensé qu'une *journée grégorienne* viendrait à point pour continuer et compléter l'impulsion donnée, en donnant aux Vêpres, cette fois, l'attrait dont elles ont besoin pour redevenir un office vraiment populaire.

L'annonce de cette *journée grégorienne* avait été favorablement accueillie ; et, outre les membres du Clergé et les élèves du Grand Séminaire, au nombre de deux cents' plus de deux cents autres chantres et chanteuses de paroisse avaient généreusement répondu à la convocation qui leur avait été adressée.

A 10 h. 1/2 donc, après les chants de Tierce, alternés entre la Maîtrise et les assistants, se déroule la Messe solennelle. La Maîtrise chanta l'*Introït*, qui fut repris par les fidèles, dirigés par notre sympathique confrère M. l'abbé Rousseau, Maître de chapelle à la cathédrale. De même pour le *Kyrie* n° II (*fons bonitatis*), également alterné. Dans le *Gloria* n° IX (*de Beata*), la Maîtrise chantait un verset en polyphonie, mais les fidèles alternaient en chant grégorien. Ce fut, d'ailleurs, le seul morceau de musique proprement dite que l'on se permit d'intercaler dans cet office grégorien. Sa parfaite exécution donna une idée utilement encourageante de ce que l'on peut faire dans ce genre quand on dispose d'un chœur à quatre voix mixtes. Après le *Credo* n° I, le *Sanctus* et l'*Agnus*, n° IX, alternés aussi entre la Maîtrise et les fidèles, la messe prit fin par un Psaume orné, avec un refrain qui termina dignement la fonction liturgique.

A 2 heures, à l'église Notre-Dame, dans une intéressante conférence sur *les vêpres et la manière de les chanter*, fut exposée d'abord, brièvement, la dogmatique des vêpres ; puis les règles d'accentuation, des médiantes et des pauses; et, immédiatement, la Maîtrise et les assistants appliquèrent ces règles dans des exercices pratiques ; ainsi en fut-il pour le chant des Hymnes et du *Magnificat*. Et l'on put admirer l'impression d'ordre et de recueillement que donne une psalmodie accentuée, vivante, bien équilibrée, et, par le fait même, pratique pour tous. Ce qui fit dire à plus d'un assistant que les vêpres, plus encore que la messe, ne sont point un office réservé à un groupe de chanteurs minutieusement stylés, mais bien la prière et la louange populaire par excellence.

A la fin de la conférence, la Maîtrise chanta le *Salve Regina* de l'Antiphonaire Vatican pour clore cette séance d'étude. Mais cette parfaite *journée liturgique* avait un délicieux complément théâtral : à 4 heures, en effet, en la salle Jeanne-d'Arc, rue du Puits-Perdu, la Maîtrise donnait la représentation d'un Mystère liturgique : *le Missel de Saint Louis*. Ce mystère en quatre actes et treize tableaux, la reconstitution de la vie liturgique du moyen âge et la glorification de l'Antiphonaire de Pie X, au point de vue artistique et dramatique, fut exécuté à ravir par ces petits et charmants personnages auxquels les applaudissements ne furent point ménagés.

Ajoutons que, tout le jour, M. Biton, l'éditeur bien connu de Saint-Laurent-sur-Sèvre, se tenait à la salle de la Maîtrise, école Saint-Joseph, avec des spécimens de tous les livres parus ; et chacun pouvait ainsi voir, discuter et se décider en connaissance de cause.

Telle fut cette belle et réconfortante journée qui, une seconde fois, a récompensé de ses efforts incessants son vénérable promoteur, Mgr de Botneau, et tous les zélés collaborateurs qui l'ont aidé dans sa tâche.

Villeneuve-le-Roi. — Dans ce charmant petit coin de la banlieue sud de Paris avaient lieu, le 31 juillet et les trois jours suivants, les fêtes du Jubilé et de la première Adoration perpétuelle en la coquette église de Saint-Pierre-Saint-Charles de la Faisanderie. Fondée il y a quatre ans, cette jeune paroisse, sous l'impulsion énergique et généreuse de son pasteur, M. l'abbé L. Bouché, convaincu que de belles cérémonies font souvent plus que les meilleurs sermons, a vu peu à peu son petit troupeau de fidèles grossir jusqu'à se décupler.

Et le dimanche 3 août, une pieuse assistance de plus de 300 personnes assistait à la Grand'Messe de 10 heures où l'on exécutait les œuvres suivantes : *Kyrie* et *Gloria*, de C. Boyer ; *Credo* de Du Mont ; *Pange lingua*, de Fabre ; *Sanctus* et *Agnus* de C. Boyer. A la grande cérémonie du soir, qui se déroulait à 8 h. 1/2 dans le jardin du presbytère, la petite phalange des chanteurs faisait entendre, au Salut : *Ecce panis*, *Ave Maria*, *Tu es Petrus*, de G. Berruyer ; *Tantum ergo*, de Fabre, et, comme sortie, *Laudate*, de Gounod.

La façon réussie dont fut exécuté ce programme musical prouve bien « qu'avec de la patience, d'une part, de la bonne volonté, d'autre part, on arrive avec des éléments quasi nuls en musique à des résultats très satisfaisants. Car les exécutants sont, en effet, de fort braves gens sans grande culture musicale, mais tous désireux de bien faire et très dociles : une douzaine de voix en tout ! »

Félicitons de ses efforts ce jeune pasteur qui ne se laisse pas rebuter par les difficultés et qui poursuit opiniâtrément une si belle tâche, persuadé que « quels que soient les éléments dont on dispose, l'éducation liturgique est relativement bien comprise de ceux que l'on a la patience de former, surtout si une part active, sous bonne direction, leur est accordée ».

Champvallon. — Le 17 juillet, avait lieu, dans la toute gracieuse paroisse de Champvallon une imposante et solennelle cérémonie : La consécration de l'église dédiée à saint George et à sainte Catherine, suivie de la cérémonie de confirmation. Comme nous l'écrit un témoin, « cette fête fut, jusque dans ses moindres détails, parfaite d'ordonnance et de recueillement. La psalette, très en progrès, a exécuté un copieux et fort intéressant programme » dont voici un extrait : Le matin, messe de la Dédicace *Terribilis* et chants communs, d'après l'Édition Vaticane ; sortie : *Jérusalem et Sion filiae*, séquence du XIIIe siècle. Le soir, Antiennes et Psaumes des Vêpres au commun de la Dédicace. Complies ; pendant la confirmation, cantique *A l'Esprit saint* de Ch. Bordes. Et pour terminer, au salut, après l'*Adoro te*, en grégorien, le *Flos Virginum*, de D. Pothier ; *Palaestinam devicisti*, prosule de répons en l'honneur de saint Georges, adaptée à une mélodie du XIe siècle ; *Virgo flagellatur*, répons versifié de Ainard le Teutonique, du XIe siècle ; *Invocation aux Saints*, *Rogavi pro te*, *Petre*, verset alléluiatique, *Tantum ergo* traditionnel. Enfin pour sortie, après un vibrant *Te Deum*, *Jerusalem et Sion filiae*.

On y a beaucoup remarqué, le matin, les lectures de l'épître et de l'évangile sur des intonations festivales très belles. La participation de l'assistance entière à la cérémonie était extraordinaire et d'autant plus admirable que tous les fidèles — et Mgr Chesnelong, qui présidait cette fête, tout le premier — prononçaient le latin *à la romaine*.

A M. l'abbé M. Villetard, promoteur et organisateur de cette magnifique cérémonie, nos plus sympathiques et respectueuse félicitations.

Ambert. — Cette laborieuse cité du Puy-de-Dôme a eu, du 12 au 15 juin, un Con-

grès eucharistique qui a obtenu le plus grand succès. Le programme que nous donnons ci-dessous permettra d'apprécier le goût de l'excellent organiste, M. Ossedat, qui l'avait composé. Les morceaux confiés au chœur des jeunes filles ont tous été merveilleusement exécutés, et la *Missa de Angelis*, chantée par l'enthousiaste « Jeune France », a prouvé une fois de plus que les jeunes gens de nos patronages, bien qu'ouvriers et d'éducation à peine primaire, peuvent arriver à exécuter le chant grégorien de façon très satisfaisante.

Jeudi 12 juin, 8 heurs du soir : *Veni, creator*, grégorien ; *Ecce panis*, de La Tombelle ; *Salve Regina caelitum*, abbé Brun ; *Tantum, Laudate*, grégoriens ; *Foi*, cantique d'A. Alain.

Vendredi, 13 juin, 8 heures du soir : *Veni Sancte Spiritus*, abbé Brun ; *O salutaris*, Perruchot ; *Ave Maria*, Perruchot ; *Tantum, Laudate*, grégoriens ; *Sacris solemniis*, Dom Deprez.

Samedi, 14 juin, messe de minuit : *Missa de Angelis*, Édit. Vatic. ; *Ave virgo virginum*, abbé Chavarot ; *Ecce Panis*, G. Berruyer ; *A la Très Sainte Vierge*, A. Gastoué. — A 8 heures, messe des dames : *Salve Regina*, C. Doney; *Ave Verum*, Perruchot ; *Ne tarde plus*, J. Vadon ; *A la Très Sainte Vierge*, Gastoué; *Nunc dimittis*. Bordes. — A 2 heures du soir : *Adoro te, Adoremus*, Dom Deprez. — A 8 heures du soir (salut) : *Esprit divin*, Hamm ; *Bone Pastor*, de La Tombelle ; *Sancta Maria*, V. d'Indy.

Dimanche, 15 juin, messe des hommes, à 8 heures : *Foi*, Alain ; *Avant la communion*, Gastoué ; *Acte d'humilité*, Brun ; *Sacris solemniis*, Dom Deprez ; A 10 heures, messe solennelle, en plein air : *Messe Royale*, Du Mont ; le *Propre*, par la chorale du collège de Courpière. A 2 heures, vêpres et salut : *Faux-bourdons, Hymnes liturgiques, Motets* de Palestrina exécutés par la chorale de Courpière.

Aux organisateurs, à M. P. Thomas, qui dirige avec tant de zèle la jeune *Schola* du patronage, toutes nos félicitations. Regrettons seulement, avec plus d'un assistant, qu'une malencontreuse idée ait fait inviter, pour accompagner le *Credo* de Du Mont, une fanfare bruyante dont les harmonies n'étaient pas d'une suavité céleste. On s'en serait bien passé !

Roubaix. — La *Société Palestrina*, que préside avec tant d'ardeur et d'enthousiasme notre distingué collaborateur M. l'abbé P. Bayart, a donné, en mars dernier, une exécution magistrale de la messe *Iste confessor* de Palestrina, à l'église Saint-Martin, à Croix. Applaudissons une fois de plus à l'élan généreux de cette toute jeune société, qui fit ses débuts il n'y a guère qu'un peu plus d'un an, et qui ne rêve rien d'autre « que de faire dans la plus large mesure de son possible, œuvre de prosélytisme pour la cause du chant religieux ; de faire connaître dans le rayon d'action qu'elle s'est choisi quelques-unes des beautés mélodiques qu'enfantèrent la foi et l'ardeur religieuse à travers les siècles, et plus particulièrement le trésor mystique que nous a légué le moyen âge. »

La croisade toute pacifique que s'est proposée cette phalange de dix-huit chanteurs consiste à faire entendre le plus souvent possible et dans le plus d'endroits qu'il se peut de la musique liturgique : plain-chant grégorien, polyphonie palestrinienne, sans préjudice, naturellement, des œuvres modernes vraiment belles et religieuses.

En dehors de Roubaix, Tourcoing, Thumeries, Lille, Hélesmes, Tournai et même Paris ont déjà reçu sa visite.

Aussi cette première année de travail, si bien remplie, a été marquée, pour la vaillante *Société Palestrina*, par l'éclosion de nombreuses sympathies. Que ce lui soit un précieux encouragement pour faire plus et mieux encore [1].

1. La *Société Palestrina* vient d'éditer une jolie plaquette de 16 p. où elle signale son but, ses efforts, ses projets futurs. S'adresser rue du Vieil-Abreuvoir, Roubaix.

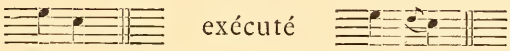
Contribution à l'interprétation de la musique française au XVIIIe siècle

(*Suite*)

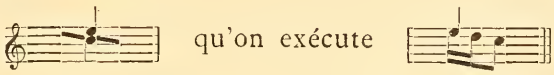
LES AGRÉMENTS

I. — LE COULÉ

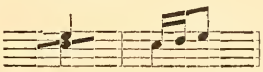
Figure schématique de cet ornement :



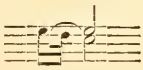
L'École française des Clavecinistes, de Chambonnière à Couperin, l'adopte ainsi :



On le fait aussi dans l'autre sens :



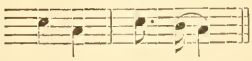
Couperin exécute ainsi :



probablement influencé par les usages rythmiques que j'ai signalés [1].

Rousseau en 1687 l'appelle *Cheute* [2] : « On la fait lorsque descendant par Intervalle de tierce, on touche en passant du second coup d'archet la Note dont la situation est entre les deux qui font la tierce » :

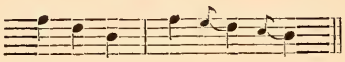
Effet :



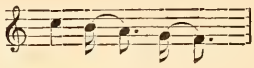
1. V. *Tribune Saint-Gervais*, 1er article.
2. Je rappelle que pour la Bibliographie des auteurs cités, il faut se reporter au n° de juin, p. 163.

En 1699 Toinon dit aussi : « Lorsque le chant descend de trois degrez, il faut faire ordinairement des coulez sur les degrez qui ne sont pas remplis » :

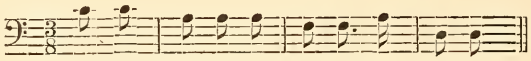
Effet :



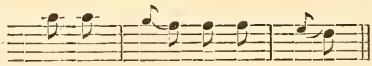
Contrairement à Rousseau, Corrette en 1703 nous enseigne « qu'il faut que la petite note frappe directement contre la basse » ; (c'est-à-dire au commencement du temps), doctrine confirmée par Dupuit en 1741 et Corbelin en 1779 :



« Le goût décide des cas où on doit faire le coulé, et on le marque souvent par une petite note perdue ou un croissant, [liaison moderne] » (Denis). Montéclair dit aussi que le coulé n'est généralement marqué par aucun signe ; « il adoucit le chant et le rend onctueux par la liaison des sons. On ne le fait pas dans les mouvements vifs, ni lorsque les paroles expriment la colère ou que le chant est d'un mouvement précipité » :

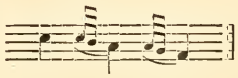


Fai tom- ber fai tom- ber ton ton- ner- re

Mauvais : 

Rousseau spécifie que dans le jeu de la Viole « la cheute doit s'y pratiquer ponctuellement ; elle rend le jeu plus lié et plus doux. Dans les chants tendres et languissants, on la doit faire souvent au lieu de la Cadence pour rendre le chant plus pathétique. Dans les pièces de musique qui expriment quelque chose d'épouvantable et de terrible, elle se doit faire d'une manière brusque et précipitée. » C'est alors une sorte d'acciacatura.

David, à la manière habituelle, ajoute celle-ci (1737) :



Rameau a une façon particulière de faire cet agrément :

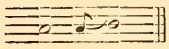
Effet :

C'est notre lié moderne, que nous appelons aussi coulé.

A part ces exceptions, *tous les auteurs* sont d'accord sur la manière de faire cet agrément au sujet duquel nous sommes donc parfaitement fixés. Nous verrons qu'il en est de même pour la plupart des agréments qui suivent. Ce que nous ne retrouverons jamais, ce sont les nuances imperceptibles d'exécution au moyen desquelles les artistes du XVIIe et du XVIIIe siècle ont embelli les schèmes d'ornementation, — considérés comme une matière destinée à faire valoir une voix ou le talent d'un instrumentiste, qui les *informe* en vue de l'effet expressif à obtenir, — et non de la vaine virtuosité, selon la coutume établie chez les Italiens.

II. — LE PORT DE VOIX

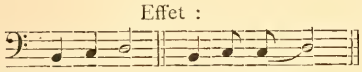
Figure schématique de cet ornement :



« C'est l'inverse du Coulé » (Bailleux.)

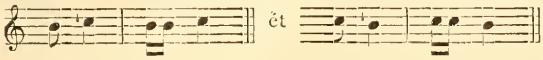
« Le *Port de Voix* se fait en donnant deux coups d'Archet différents sur une Note et laissant tomber le doigt sur la Note suivant environ à la moitié du coup d'Archet... Il faut beaucoup le ménager dans l'Accompagnement ». (*Exécution de la Basse continue aux Violes graves, Violoncelles, etc.*)

Effet :



Rousseau, de Machy, — qui l'appelle auss *Cheute*, — Berthet, Loulié.

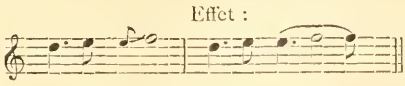
Les Clavecinistes le font dans les deux sens :



Chambonnières, Saint-Lambert.

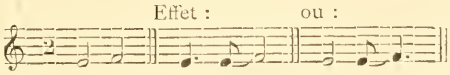
Il existe une autre manière de faire le *Port de voix* : au lieu d'agir par anticipation, il équivaut à notre appogiature actuelle ; c'est cette forme qui prévaudra au cours du XVIIIe siècle. Écoutons Toinon « : Le Port de Voix est une liaison du son du degré inférieur avec le son du degré supérieur, ces deux degrez sont conioints ; le son inférieur doit être d'une valeur proportionnée à celle du son supérieur, par exemple s'il s'agit d'une Ronde, il doit être à peu près de la valeur d'une blanche et ainsi des autres » :

Effet :



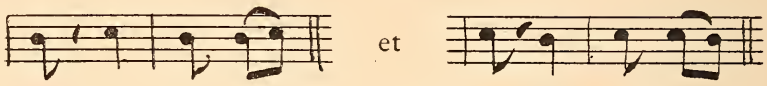
Loulié, en 1696, indique les deux manières de procéder :

Effet : ou :

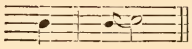


**

Derozier, les clavecinistes d'Anglebert et Le Roux, l'appellent aussi *cheute* et le font dans les deux sens (Rameau ne le fait qu'en montant) [1] :



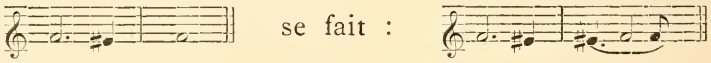
Corrette, Denis, l'anonyme de 1735, Buterne, Hotteterre, Bérard, Blanchet, Bordier, Bailleux le font ainsi :



« Il faut que la petite Notte touche précisément contre la Basse ou Accompagnement. » (Corrette, Couperin.) « Le Port de Voix se fait d'une manière caressante ou plaintive. » (Anonyme de 1728.)

« Le Port de Voix est propre pour tous les jeux différents de la Viole. Dans l'accompagnement il faut beaucoup le ménager. » (Rousseau.) « Il se fait lorsque le chant monte par dégrez conjoints d'une notte faible à une notte forte [d'un temps faible à un temps fort]. On ne le marque pas à tous les endroits où il faut le faire. Le goût et l'expérience donnent cette connoissance. » (Montéclair.) « Il n'y a jamais de Ports de Voix que dans les chants graves, lents ou gracieux, car on ne peut en placer dans les airs de mouvement et de vitesse. On les marque par de petites notes crochues, il ne faut les faire qu'à *demi voix.* » (Ghoquel).

« Il se fait toujours sur des cadences parfaites qui sont sans tremblement, quoy qu'il ne soit pas marqué :



« Le Port de Voix demande que la seconde note de la liaison soit plus forte et plus marquée que la première ; il est bon mesme d'agiter le son par un tremblement sourd, foible, sans appuy ; ce qu'on appelle balancer lorsque la note ou se termine le Port de Voix, le permet par sa valeur. » (Toinon).

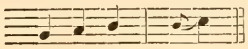
« Le Port de Voix est un des objets de la propreté du Chant le plus essentiel, il l'orne d'une manière si gracieuse, qu'il sert à exprimer tout ce que l'âme peut sentir ; aussi, est-il très difficile de bien définir par écrit la façon dont il faut s'y prendre pour le bien former et peu de Chanteurs ont réussi à le rendre aussi touchant, et aussi sensible qu'il le doit être, *et ce n'est qu'avec les sentiments d'un esprit bien pénétré de ce qu'il dit, qu'on parvient à la perfection de cet agrément.* »

« Le Port de Voix préparé et soutenu, se fait en montant et il tire son origine de la Note au-dessous de celle où l'on va asseoir le son ; et lorsqu'on aura assis le son, il faudra le filer avec douceur sur la première des trois parties qu'il faut donner à la durée de la Note, enfler

1. En descendant, c'est ce qu'il appelle *coulé.*

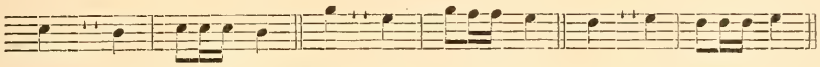
insensiblement le son sur la seconde partie, et le faire mourir comme on l'a fait naître, sur la troisième partie ; c'est là, le propre du Port de Voix. » (David.)

Couperin l'appelle *Port de voix coulé :*



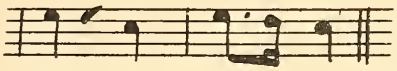
On trouve dans Saint-Lambert l'indication d'autres Ports de Voix particuliers.

a) Port appuyé pour les mouvements lents :



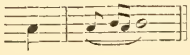
Celui du milieu est un coulé.

b) Pour les mouvements vifs :



C'est aussi un coulé.

§ 1. — PORT DE VOIX AVEC PINCÉ.

Exemple schématique : 

Beaucoup d'auteurs de la période que nous étudions ont publié des textes très complets donnant l'explication détaillée des agréments sans recourir à la notation musicale. Quand on sait déjà de quoi il s'agit, ces textes sont généralement clairs ; dans le cas inverse, ce sont des énigmes qui ne se résolvent que par la comparaison avec des textes analogues accompagnés d'exemples notés. Ces textes muets sont souvent précieux à cause même des nombreux détails qu'ils doivent fournir pour suppléer aux facilités que nous offre la notation.

C'est ainsi que la description la plus ancienne du « port de voix avec pincé » nous est fournie par Bacilly : « C'est le transport qui se fait par un coup de gosier d'une note inférieure à une supérieure : il faut y considérer trois choses : la note inférieure qu'il faut soutenir, le doublement de gosier qui se fait sur la note supérieure et le soutien de la même note après qu'on l'a doublée. »

« Dans le Demi Port de Voix [1], on coule le coup de gosier sans le marquer avec fermeté ; ou on donne à la note précédente la valeur presque entière de la note supérieure, c'est alors le Port de Voix perdu. »

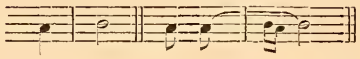
« Il faut prendre garde que dans le Port et demi Port de Voix, la note inférieure est doublée, quoique sur le papier elle ne soit que simple. »

1. C'est l'agrément que nous avons déjà examiné sous le nom de Port de Voix.

Cette description a l'air d'être du chinois ; mais tout va être élucidé.

Voici pour illustrer cette prose obscure l'exemple de L'Affilard :

Effet :



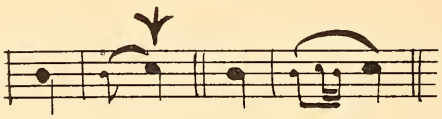
Rousseau dit aussi : « Le Martellement [*c'est le Pincé*] est toujours inséparable du Port de Voix, car le Port de Voix doit toujours se terminer par un Martellement. C'est un agrément que la voix fait naturellement par une petite agitation du gozier, en terminant le Port de Voix ; c'est pourquoi les Instrumens doivent l'imiter. »

De même que le port de voix ordinaire, le port de voix avec pincé devient une appogiature suivie d'un pincé ; c'est presque uniquement cette combinaison qu'on appelle port de voix pendant le XVIIIe siècle.

D'après Toinon, lorsque le port de voix est suivi du pincé, « les battements du pincé doivent être plus lents ».

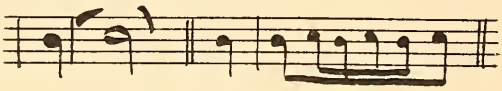
Couperin appelle *port de voix simple* la juxtaposition de ces deux agréments, nommé *Cheute et Pincé* par d'Anglebert, Le Roux, Dieupart :

Effet :

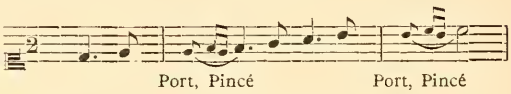


Exemple de Rameau :

Effet :

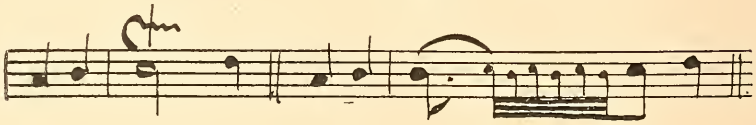


Montéclair, suivi par Hotteterre, Lacassagne, etc., déclare que « le Port de Voix est *toujours* accompagné du pincé » :



Dupuit : « On joint le Port de Voix avec le Pincé, ce qui se pratique sur une note un peu longue » :

Effet :



Bacilly avertit qu' « il n'y a rien qui embarrasse les Chanteurs comme

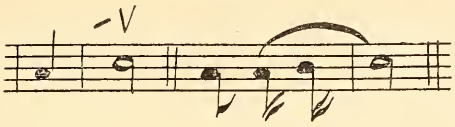
de placer les Ports de Voix à propos dans les endroits où il faut qu'ils soient, pour rendre le chant ferme sans être rude, et doux sans être fade. Le meilleur avis que l'on puisse donner pour les véritables Ports de Voix est qu'ils se font toujours sur les finales, sur les médiantes (quand il y a lieu de les faire) et autres principales Cadences, là où rarement se font les demy Ports de Voix, mais seulement dans les autres lieux moins considérables d'un air. »

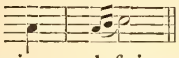
§ 2. — PORT DE VOIX DOUBLE.

Se fait en « empruntant la tierce d'au-dessous de celle où je veux faire le Port de Voix double. »

L'Affilard le rythme ainsi, par anticipation :

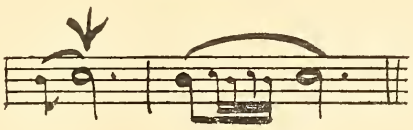
Effet :



Comme le port de voix ordinaire, il finit par être attaqué sur le temps :  (Freillon-Poncein, Du Pont, Denis).

Couperin seul fait exception en l'interprétant :

Effet :

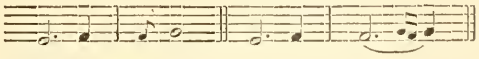


§ 3. — PORT DE VOIX FEINT.

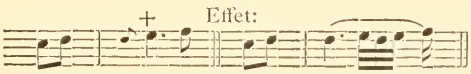
« Se fait de la même manière que le Port de Voix entier avec ces différences qu'on soutient et qu'on enfle le son sur la pénultième notte, qui est toujours une notte d'agrément, et qu'on escamote moëlleusement (si je puis m'exprimer ainsi) la dernière qu'on doit regarder comme notte essentielle. » (Bérard, 1755.)

« Ce Port de Voix suspend longtemps la petite note de passage. Il se marque ou sur le degré au-dessous de la Note qui porte cet agrément » (Lacassagne.) :

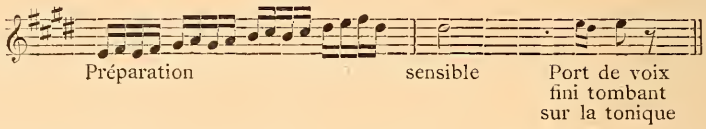
Effet :



Exemple de Duval (1785) :



En 1781, Dellain appelle cette combinaison *Port de Voix fini :* « Il sert ordinairement à rendre des expressions de langueur. Le plus souvent on les trouve placés entre la note sensible et la tonique ou finale : ils empruntent toujours de l'un ou de l'autre de ces sons pour terminer la tonique, comme par un mouvement de cœur involontaire. Ces ports de voix finis exigent beaucoup de goût et d'exercice » :

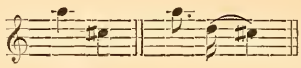


C'est une espèce de port de voix et pincé, avec suspension du port de voix.

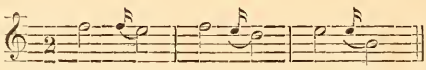
§ 4. — PORT DE VOIX PAR INTERVALLE.

« Le Port de Voix se fait aussi à la tierce, à la quarte, à la quinte, à la sixte. » (Bacilly.)

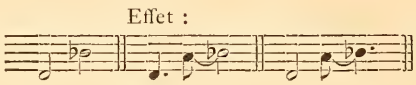
Raison donne l'exemple suivant, assez insolite :



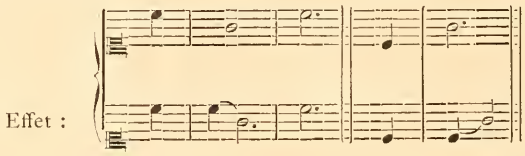
Freillon-Poncein appelle cet ornement *Descente de Voix :*



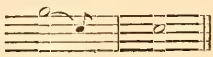
Comme pour le port de voix, Loulié indique les deux réalisations suivantes :

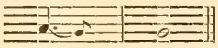


« Le Port de Voix par intervale, en descendant comme en montant, prend son origine de la Note précédente à celle où l'on va reposer, en empruntant le son de la première pour le lier avec celui de la seconde. Il est trop gotique et trop peu supportable pour le mettre en usage, mais on peut le tolérer, et le pratiquer en certains cas » (David.) :



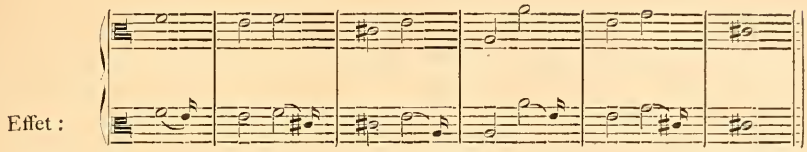
Cet agrément s'apparente au coulé, au port de voix et à l'aspiration. Bordier donne les exemples suivants :

« Autre Aspiration ou Traînée » : 

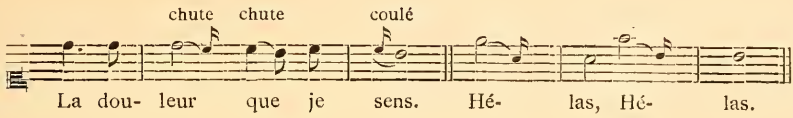
« Accent » : 

§ 5. — LA CHUTE.

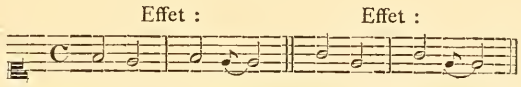
Montéclair, immédiatement après le port de voix, parle de la *chute*, qui est « pathétique ».



Exemples du genre tragique :

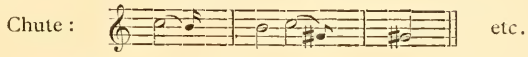


« La *Chûte* a un effet tout différent du coulé ; c'est une inflexion de la voix, lorsque descendant d'un ton fort, elle arrive à un ton inférieur, mais moins fort, *ce qui dépend des paroles*, car à en juger par la note seule, on n'y trouverait pas la moindre différence avec le coulé. On la marquait autrefois ╲ ; aujourd'hui par une petite croche perdue », dit Choquel, qui donne l'exemple suivant :



Si on faisait un coulé à la place de la chute, la petite note *mi* devrait être remplacée par un *fa*.

« Le son tombe en mourant sur celui qui lui succède, en articulant le dernier comme par anticipation. » (Bailleux.)



C'est l'exemple de Montéclair.

(*A suivre.*) E. Borrel.

Autour des grands traités

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Deux traités d' « improvisation chorale » au XVIIIe siècle

Une habitude bien curieuse, qui existait au XVIIIe siècle dans les grandes maîtrises [1], est celle d'improviser des faux-bourdons et même des pièces en contrepoint fleuri, en chantant. C'est ce que l'on appelait le *chant sur le livre* ou *contrepoint simple*. Dans les maîtrises, l'on enseignait oralement les règles qui permettaient d'harmoniser à livre ouvert, mais ce fut seulement vers le milieu du XVIIIe siècle que deux auteurs célèbres écrivirent à quelques années de distance des traités qui fixaient la tradition. Le premier en date de ces ouvrages est l'œuvre de L.-J. Marchand :

« Traité du contrepoint simple, ou chant sur le livre, Ouvrage nécessaire à tous ceux qui aspirent à entrer dans la Musique de la plûpart des Cathedrales et Collégiales, tant en France que de Flandre et autres. Par Monsieur Louis-Joseph Marchand, Prêtre Semiprebandé, et Maître de Musique de l'Insigne Chapitre de S. Maxe, Chapelle Royale à Bar-le-Duc, ci-devant Maître de Musique des Cathedrales de Chaalons et de Bezançon. A Bar-le-Duc, chez Richard Briflot, Imprimeur-Libraire, etc. M. DCC. XXXIX. Avec Permission. »

L'ouvrage est in-quarto. Il comprend IV-42 pages [2].

Trois années plus tard paraissait l'ouvrage de l'abbé Madin :

« Traité du Contrepoint simple ou Chant sur le Livre. Par Mr H. Madin, Prêtre, Chanoine de l'Eglise Royalle de Saint-Quentin, et Maitre de la Musique et des Pages de la Chapelle du Roy. Gravé par Labassée. Prix 3^ll 12^s. A Paris Chés du Mont Parnasse, rue St-Jean de Beauvais. A Sainte-Cécile, rue Saint-Jean de Beauvais. Mme Boivin,

1. En particulier Bourges, Auxerre, Châlons, Besançon, etc. (Cf. Préface du *Traité* de Marchand.) Cependant l'habitude n'en existait pas à la chapelle royale. (Cf. Préface du *Traité* de Madin.)

2. Eitner (*Biogr. Lexikon*) signale une autre édition à la Bibliothèque Sainte-Geneviève. L'exemplaire est, en tous points, conforme à celui de la Bibliothèque nationale et nous nous trouvons là en présence d'une des nombreuses erreurs du musicographe allemand.

M^de^ rue St Honoré à la Règle d'Or. Le S^r^ Le Clerc, M^d^ rue du Roule à la Croix d'Or. Avec Privilege du Roy. 1742. »

L'ouvrage est in-quarto et comprend 36 pages, plus le titre.

Privilège général pour Madin du 2 juin 1742.

Dans leur préface, les deux auteurs prétendent qu'il n'existe aucun ouvrage sur cette question [1] et qu'ils ont écrit leur livre pour combler cette lacune fâcheuse en même temps que pous aider à la diffusion de ce curieux procédé.

L'ouvrage débute par une définition du chant sur le livre qui est, dit Madin, « un contrepoint, ainsi nommé, parce qu'originairement lès « Nottes ou Signes dès Sons êtoient dès Points, que l'on mettoit l'un contre ou sur l'autre ».

Et il renforce son affirmation d'une citation de « Kirker, Jesuite allemand, qui a écrit si profondément dès le commencement du seizieme siecle (!). »

« En général toute composition qui fait Harmonie, est Contrepoint ; spécialement lorsqu'on prend un sujet de chant d'Eglise, comme une strophe d'Hymne sur laquelle on forme une Basse fondamentale, et avec laquelle on accorde deux ou trois autres voix. Mais il ne s'agit point ici de ce genre de Composition : il n'est question que d'un Contrepoint simple, qui consiste à faire dès Accords sur un Plein-chant, dont lès Nottes également battues, valent chacune un Tems ; ou bien d'un Contrepoint figuré, qu'on nomme aujourd'hui Fleurti... c'est-à-dire que sur cès Rondes ou Blanches du Plein-chant, la Mesure étant observée, on fait dès Noires, dès Croches, et souvent un Chant aussi beau, que s'il étoit composé à loisir, en saisissant et prevenant même par élégance, les endroits susceptibles de Fugues ».

La préface de Marchand est beaucoup moins étendue, mais elle semble être le prototype de celle de Madin.

Les deux ouvrages renferment ensuite l'exposition des règles des accords.

Marchand seul s'occupe des *modes*, bien que Madin, dans sa préface, ait reconnu l'importance de cette question. Les règles d'harmonie exposées sont celles que l'on rencontre dans tous les manuels de la même époque. Les auteurs n'indiquent pas les accords que l'on place sur un degré donné, de sorte que l'exécutant n'a aucun moyen, pas plus rationnel que mécanique, de choisir ses accords.

Cette partie des deux manuels est donc peu intéressante et à peu près inutile.

La dernière partie, qui traite de la *fugue*, sans être beaucoup plus utile, pour la même raison, est beaucoup plus intéressante à cause des exemples qu'elle fournit et qui permettent de se rendre compte des procédés employés.

Chez les deux auteurs, la fugue est « une imitation ou plùtôt une re-

1. L'erreur de Madin, si l'on songe que l'ouvrage de Marchand se publiait à Bar-le-Duc, pourrait bien être involontaire.

petition de la basse, et qui commence une demie mesure, une mesure ou même deux plûtard qu'elle, de sorte cependant qu'elle fasse accord avec les nottes de la basse qui lui répondent dans le cours des mesures [1] ». La fugue peut se prendre à l'octave, la quinte, la quarte ou la tierce selon Marchand ; mais Madin condamne formellement la fugue à la tierce [2].

Les deux traités sont terminés par des exemples de fugue et un motet ; l'ouvrage de Madin renferme, en outre, un tableau des tons naturels et transposés.

Tels sont ces deux livres dont le second semble parfois être le démarquage du premier. S'ils ne nous révèlent pas les procédés des maîtrises du XVIIIe siècle, ils sont, malgré tout, curieux à parcourir à cause de l'habitude d'improvisation qui florissait alors dans les grandes villes, et seraient à rapprocher, en tout cas, de ce qu'en dit le chanoine Le Beuf dans son célèbre traité de chant liturgique qui date du même temps.

J. Peyrot,

1. Marchand, *op. cit.*, p. 41.
2. *Op. cit.*, p. 20.

BIBLIOGRAPHIE

Angul Hammerich : **Mediæval musical relichs of Denmark**, in-4° de VIII et 124 pages, nombreux fac-similés, Leipzig, Breitkopf et Härtel. (Ouvrage tiré à 200 exemplaires numérotés.)

Il est des plus intéressants de constater combien les études de musique médiévale gagnent en faveur près des musiciens, des philologues et des historiens. Le bel ouvrage, dont j'ai aujourd'hui le plaisir de rendre compte, en est une preuve nouvelle.

Le Danemark, où la Réforme protestante sévit autrefois avec brutalité, a vu ses cathédrales et ses abbayes dépouillées, pour la plupart, de leurs admirables livres de chœur. M. Angul Hammerich s'est donné la louable tâche d'en recueillir les « reliques ». Son ouvrage est précieux, par la documentation qu'il nous apporte, dans les textes historiques si intéressants pour nous, et par les splendides reproductions de manuscrits notés qui ornent son travail.

M. Hammerich reproduit ainsi quatorze séquences et hymnes, extraites de livres du moyen âge : le « Liber Daticus » de la cathédrale de Lund, le « Liber Scolæ Virginis » conservé à la Bibliothèque universitaire de Lund, le *Codex Germanicus* 716 de Munich, le *Codex Kiloniensis* qui donne l'office propre composé en l'honneur de saint Canut, le roi martyr ; enfin une curieuse poésie farcie de latin et de danois, d'après un fragment du XVe siècle, de la collection Arne, à l'Université de Copenhague, et un *Carmen vernale*, inséré dans l'exemplaire des *Piae Cantiones* de Th. Petri, de 1582.

Des études sur les séquences, la notation, la description de ces manuscrits, la transcription en notes modernes de toutes les planches, constituent la part de rédaction personnelle de M. Hammerich. Très sérieusement documentée, on eût aimé y voir figurer cependant, comme références grégoriennes, l'Édition Vaticane : l'auteur en est resté au paroissien solesmien de 1904 : c'est insuffisant. Pour les séquences, l'auteur a ignoré les ouvrages de Dom Prévost, celles des PP. Clop et Barge, qui lui eussent apporté un supplément d'informations remarquables et plus précises, et enfin les publications de la *Tribune de Saint-Gervais* et de la *Schola*, où il eût pu lire les tropes *Virgo mater ecclesie*, la séquence *Area virga* et le *Mane prima sabbati*, source de l'*Ab arce siderea*, qui en est le calque.

On comprendra bien que si je fais ici ces remarques, ce n'est pas pour critiquer outre mesure le beau travail de M. Hammerich, travail, je le répète, très sérieusement fait, mais pour en indiquer les compléments utiles. Et l'auteur nous apporte assez de documents hautement curieux, sur l'histoire même de la musique, pour qu'il convienne de l'en louer.

C'est que la France, et Paris même, sont intéressés par cette publication de chants du Danemark. En effet, au XIIe siècle et au XIIIe, florissait en l'Université de Paris un collège Danois, où firent leurs études la plupart des membres du haut clergé de ce pays. Nous apprenons de plus, dans les textes cités par M. Hammerich, que plusieurs de ces ecclésiastiques étaient artistes et musiciens, tels que Absalon, évêque de Roskild, puis archevêque de Lund, et Andreas Sunesön, son successeur.

Or, l'un et l'autre ont introduit au Danemark des œuvres françaises, d'Adam de Saint-Victor par exemple ; les exemples de notation reproduits par M. Hammerich sont absolument analogues à la notation française du temps, comme le fait très justement observer l'auteur; enfin, la prose *Ab arce siderea* est écrite sur une prose parisienne de la même époque.

Cette similitude de notation et d'inspiration se maintient à travers tout le moyen âge, et ceci est fort remarquable : il est vraiment curieux de constater au Danemark la persistance de l'influence musicale française, et non pas allemande, comme on aurait pu le supposer par le voisinage de ces pays. D'ailleurs, n'est-ce pas à l'archevêque Absalon, — le fondateur de Copenhague, — qu'est due la construction de la cathédrale de Roskild dans le style de l'Ile-de-France et de la Picardie, le même qui appela les moines de Cîteaux près de la capitale, où leurs constructions françaises sont toujours reconnaissables à Soroe ? Et ne peut-on remarquer qu'en poussant jusqu'en Scandinavie, la cathédrale d'Upsal fut bâtie sur le modèle de Notre-Dame de Paris ?

Des textes intéressants donnés par M. Hammerich, mettons à part celui de la Chronique de Seeland, rédigée au dernier quart du XIIIe siècle, et qui concerne l'archevêque Andreas Sunesön († 1228), cité comme l'auteur de deux séquences à la sainte Vierge : *Stella solem praeter morem*, et le célèbre *Missus Gabriel de caelis*, qu'on a pu attribuer à Adam de Saint-Victor [1]. Du même intérêt sont ceux qui montrent diverses proses, le *Laetabundus* de Noël, par exemple, resté en usage même après la réforme protestante.

M. Hammerich, dans ses transcriptions, a adopté la noire ♩ pour les notes isolées, les croches pour les groupes ♫ ♫♫, en prévenant toutefois qu'il n'attachait à cette façon d'écrire aucune idée de subdivision, et « qu'en réalité ce rythme manque de valeurs » : c'est simplement pour conserver à l'œil la disposition graphique de la virga ♩ et des ligatures. M. Hammerich est partisan de la liberté du rythme, même pour les séquences rimées, rythme déterminé par l'accent et le phrasé. Cependant, pour les hymnes de la fête de saint Canut (p. 88), l'auteur a tenté de faire cadrer sa transcription avec une mesure à quatre-quatre, largement interprétée, ce en quoi il m'a paru se fourvoyer.

L'ouvrage est terminé par un appendice où M. Julius Röntgen a harmonisé à quatre voix, avec une entente parfaite de la tonalité et du style, quelques-unes des pièces transcrites par M. Hammerich, en attachant cependant une valeur de mesure aux groupes traduits comme plus haut. Je n'attaquerai pas ces transcriptions rythmiques : on sait combien la question des proses du XIIe siècle et du XIIIe est une question complexe ; peut-être cette façon de noter est-elle plus près de la vérité qu'on ne pourrait le croire à première vue.

A. Gastoué.

H. Expert et Ch. Pineau : **Musique d'église des XVIIe et XVIIIe siècles,** *motets à une ou plusieurs voix* ; 12 fascicules par an, la souscription annuelle, 12 francs. Maurice Senart et Cie, éditeurs, 20, rue du Dragon, Paris.

Les œuvres de musique religieuse avec accompagnement, composées aux XVIIe et XVIIIe siècles, étaient encore peu connues, à part les grandes cantates et les oratorios de Schütz, de Bach, de Haendel. Les motets ordinaires, sur des paroles latines, restaient ignorés. Cependant, Ch. Bordes avait ouvert la voie, dans ses *Meslanges*, 4e et 5e livraisons, où les maîtres italiens et français figurent avec Carissimi, Steffani, Lully, Legrenzi, Rameau, Clérambault, Du Mont, Fr. Couperin, Campra, Charpentier. Et, quoi qu'on en ait dit, ces rééditions se réfèrent bien aux origi-

1. On peut comparer le texte musical du *Missus Gabriel*, dans l'ouvrage de M. Hammerich, d'après un manuscrit du XIVe siècle, avec la version déjà publiée dans les *Cantus varii* des Franciscains, p. 26.

naux [1], qu'ils reproduisent, avec la réalisation des basses et les indications d'exécution. Du même ordre est le choix des motets de Du Mont par M. Quittard.

Aujourd'hui, reprenant, sur une échelle plus grande, le plan de Bordes, notre éminent confrère M. Expert entreprend la publication complète d'un *Répertoire de musique religieuse et spirituelle,* dont il a confié à notre sympathique collègue M. Ch. Pineau, professeur à la *Schola*, le soin de réaliser les basses et d'annoter les pièces en vue de leur exécution pratique, en ce qui concerne la *Série A* de ce répertoire. Cette série comprend les motets dont l'annonce générale figure en tête de ce compte rendu, et dont plusieurs fascicules ont déjà paru.

La collection, dans un but d'utilité immédiate et pratique, comprend d'abord et principalement des motets à voix seule : ces œuvres permettront d'introduire la bonne musique ancienne en bien des églises où les moyens... et le goût parfois, font défaut pour monter les œuvres polyphoniques.

Les pièces, rééditées par MM. Expert et Pineau dans les deux premiers fascicules, comprennent : un charmant *Laudate*, à 2 voix égales ou inégales, et un *Panis angelicus* à voix seule, de Du Mont ; un autre de M. A. Charpentier ; *O vos omnes*, pour deux soprani, de Fr. Couperin ; le *Christus factus est*, de Durante ; un motet à la Vierge, *Ante thronum Trinitatis*, de Clérambault ; enfin trois grands motets ou fragments de Campra.

Ces pièces, évidemment, ont été écrites pour l'église, et même, en grande partie, pour le service liturgique. Elles sont, à ce titre, intéressantes par leurs formes diverses, qui montrent comment comprenaient la musique d'église les maîtres de ces temps-là ; plusieurs des motets à une voix, tels que le *Panis* de Du Mont, ou le *Sub tuum* de Campra, gagneraient même à être chantés par un unisson. Mais on ne saurait disconvenir que le style du concert y montre assez souvent le bout de l'oreille : la répétition des phrases, l'interversion — très rare d'ailleurs, — de certains mots, chez Charpentier ou Campra, décèlent bien le goût dramatique, que recherchaient volontiers ces auteurs. Somme toute, cependant, ces pièces, si artistiques, sont suffisamment respectueuses du culte, pour mériter d'y être admises de nouveau.

Mais, avec le fascicule 3, si l'art musical et la musique religieuse sont grandement intéressés, l'on s'explique que les censeurs de l'Archevêché de Paris n'aient point donné à ce fascicule le *nihil obstat* et l'*imprimatur* accordés aux précédents. Les pièces qu'ils renferment, excessivement curieuses, ne sont rien moins que liturgiques; écrites, pour les textes, sur des paroles de fantaisie, ou modifiées pour la circonstance [2], leurs mélodies sont carrément de la musique dramatique, combien belle et puissamment expressive, mais enfin du pur concert. Ce ne sont plus des motets, ce sont des « airs ». C'est toutefois, au point de vue purement musical, le plus brillant des trois premiers fascicules, et les airs de Monteverde, joints à ceux de Grandi, qui se poursuivent dans le 4e fascicule, seront une véritable révélation pour les amateurs des belles formes d'art, et une aide précieuse pour les programmes de « concerts spirituels ». Nous les souhaitons nombreux : et, certes, la première année du *Répertoire classique* de MM. Expert et Pineau, fait bien augurer des suivantes.

A. Gastoué.

1. Je sais bien que, pour mon propre compte, Bordes pressé, au moment du tirage, m'avait prié de revoir certains de ces motets sur les exemplaires anciens qui sont à la Bibliothèque Nationale, pour s'assurer qu'aucune faute ne subsistait dans la fidélité de la gravure; je pourrais citer tel de mes confrères qui se chargea du même soin pour d'autres compositions.

2. Dans le *Salve* de Monteverde, par exemple, où on lit : « *salve*, vita dulcedo, *salve* et spes nostra, spes nostra, salve. Ad te, ad te clamamus, *o Regina*, ad te suspiramus » (sans l' « exsules filii Hevae »), et, à la fin : « *ostende*, o clemens, *ostende*, o pia, *ostende*, *ostende* », etc.

ALEXANDRE CELLIER : *L'Orgue moderne*, un vol. in-12 de 136 p. Delagrave, éditeur, 15, rue Soufflot, net : 4 fr.

Cet ouvrage, précieux pour tous ceux qui s'occupent de l'art de l'orgue, est divisé en quatre parties renfermant les détails les plus précis :

I. Les jeux de l'orgue (nomenclature, description de facture et sonorité des jeux de claviers et de pédales) ; II. Registration de l'orgue moderne (étude du mélange sonore et des différentes combinaisons de timbres, avec indication d'œuvres des maîtres modernes où les différents jeux peuvent être heureusement employés) ; III. Registration ancienne (chapitre très utile, avec exemples tirés de l'œuvre de Bach, expliquant les sonorités en usage au XVIIe siècle et les reconstituant) ; IV. Aperçus généraux sur l'orgue et les architectes modernes, les changements de jeux, l'orgue et l'orchestre, le style d'orgue, l'interprétation, l'art d'écrire propre à ce roi des instruments. — Un chapitre sur l'harmonium complète utilement ce livre éminemment pratique qui véritablement comble une lacune. Car jusqu'à présent s'il existait des traités d'instrumentation ou d'orchestration, il n'existait pas de traité de « registration » indiquant la facture et les ressources des jeux d'orgue, expliquant leur alliance entre eux, l'*alliage* des sonorités organistiques. Comme le dit très justement M. L. Vierne dans la Préface, « les organistes jusqu'à présent n'avaient comme théorie, que celle enseignée au cours par le maître : l'art de la registration était laissé à leur initiative : ils n'arrivaient à se former une esthétique que par tâtonnements, sans tenir compte des lois de l'acoustique, des affinités de timbres, du plan architectural de la musique à orchestrer ».

Puisse cet utile ouvrage, abondamment illustré de croquis et de photographies prises des plus beaux instruments français, contribuer à développer de plus en plus le goût et l'étude de l'orgue ; et l'école française, dont la facture est, sans contredit, la plus digne de l'estime des artistes, continuera ainsi d'enrichir le domaine sans cesse grandissant des manifestations de l'art musical.

G. B.

Chanoine MOISSÈNET : *L'enseignement du chant sacré dans les Séminaires*, étude, d'après S. S. Pie X et saint Thomas d'Aquin. Un vol. in-16 de 100 p., prix 1 fr. 50, chez Janin fr., à Lyon.

Certes, la question a fait un pas depuis une dizaine d'années et le chant n'est plus, dans les Séminaires, cette matière de l'enseignement ecclésiastique jugée tellement inférieure aux autres qu'elle passait, à bon droit, on le croyait, pour quantité négligeable. Des efforts individuels, mais énergiques, ont commencé à réagir contre la torpeur d'un enseignement routinier, parce qu'on ne connaissait du chant grégorien « que des livres incorrects, altérés, tronqués ». Et ce fut pour susciter une action générale et efficace que le Saint-Père s'adressait en novembre 1903 aux directeurs de Grands Séminaires et leur dictait comme un plan d'action en publiant le *Motu proprio*. Dès lors, plus de réserve ou de défiance pour un art dont l'étude était regardée jusqu'alors comme un obstacle, un danger pour la formation ecclésiastique. On se mit à cultiver « avec *soin* et *amour* le traditionnel chant grégorien. » Le chant n'est-il pas partie intégrante du culte public ? Et ne rend-il pas sensible une sorte de courant vivifiant, qui, en pénétrant tous les membres de l'assemblée paroissiale, réalise le *sint unum* si cher à Notre-Seigneur ?

Voici donc, grâce à Pie X, le chant sacré rétabli à sa place dans le culte divin, et à son rang aussi parmi les arts. Au point de vue pratique, comment redonnerons-nous au chant renouvelé la beauté, l'éclat, la puissance, grâce auxquels il fera encore les délices du peuple chrétien ? En suivant les enseignements exposés par saint Thomas d'Aquin dans un court mais délicieux sermon sur les Saints Innocents. Conseils étonnemment judicieux sur la respiration, l'émission de la voix, l'articulation, l'utilité et l'enseignement des maîtres, la fréquence des classes de chant, le soin et la bonne volonté à y apporter.

De cette façon, conclut excellemment M. le chanoine Moissenet, « le vœu du pape

sera accompli, la leçon du grand docteur sera écoutée et ainsi sera pleinement appliqué ce charmant commentaire : *Canticum novum cantatur quatuor modis* : 1° *Si cantet novus homo* ; 2° *Si cantet nova, id est spiritualia* ; 3° *Si cantet pro novis, id est pro aeternis* ; *Si cantet* MODO NOVO, *id est...* DELECTABILITER. » (S. Thomas, Serm. fest. VII.)

Telle est la substance de ce petit volume, conçu sous la forme d'un rapport présenté l'an dernier au Congrès de l'Alliance des Grands Séminaires et qui est le chapitre préliminaire d'un ouvrage plus important, essentiellement descriptif et pratique, que l'auteur se propose de publier dans la suite, pour répondre aux demandes qui lui ont été faites.

Nous le signalons très particulièrement à l'attention de tous ceux qui s'occupent, à un titre quelconque, de la restauration du chant liturgique. Ils le liront avec fruit.

G. B.

PSALMI VESPERTINI ET COMPLETORIUM, *notés suivant le Nouvel Antiphonaire*, augmentés des psaumes des vêpres pour quelques féries ; par H. Konings, maître de chapelle de la cathédrale de Munich. Un vol. in-8° carré, relié, 3 fr. 25, Schwann, éditeur à Düsseldorf.

Ce *Vespéral* abrégé (édit. C 7) se recommande par sa correction et la netteté de son exécution typographique. Très pratique, puisqu'il contient tous les psaumes entièrement notés et, en outre, les 4 *Antiennes* à la Sainte Vierge, les tons du *Deus in adjutorium* et du *Benedicamus*, ce petit livre rendra de très utiles services aux chœurs d'église.

VIENT DE PARAITRE :

La Scola paroissiale (Librairie de l'art catholique, 6, place Saint-Sulpice, Paris) Nouvelle collection de musique d'église.

PREMIÈRE SÉRIE. — **Messe, Motets, Faux-Bourdons.**

CÉSAR FRANCK. — *Dies irae*, faux-bourdon à 4 voix mixtes, alterné avec le chant grégorien accompagné, 1 fr. 75 ; — *Chants en l'honneur du Très-Saint-Sacrement*, harmonisés pour 3 voix mixtés (S. T. B.) : 1) Adoro te. 2) O salutaris. 3) Adoremus 4) Tantum (2 mélodies), 1 fr. 75 ; — *Chants divers pour les Saluts*, harmonisés pour 3 voix mixtes (S. T. B.) : 1) Rotate. 2) Adeste. 3) Attende. 4) Stabat (2 mélodies). 5) O Filii. 6) Inviolata, 2 fr. 50.

ABBÉ F. BRUN. — *Litanies de la Sainte Vierge* à 2 voix égales, partition avec accompagnement, 1 fr. ; chant seul, 0 fr. 20 ; — *O Beata Joanna*, invocation à Jeanne d'Arc, à 2 voix égales ou 3 voix mixtes. 2) *Ave maris Stella*, à 2 voix égales ou 4 voix mixtes, 1 fr. — 0 fr. 20.

ABBÉ L. PERRUCHOT. — *Hostias* (Offertoire pour les Morts) à 2 voix (égales ou mixtes), 1 fr. 50. — 0 fr. 20.

ABBÉ C. BOYER. — *Ego quasi vitis* (à 2 voix égales), pour cérémonie nuptiale 1 fr. 50. — 0 fr. 20 ; — *Dominus pars*, à 3 voix égales, 1 fr. 75. — 0 fr. 25.

DEUXIÈME SÉRIE. — **Cantates et Cantiques.**

ABBÉ F. BRUN. — *10 Cantiques anciens* : 1) Oh ! que c'est une chose belle ! 2) *Pange lingua*. 3) Ainsi que le cerf désire. 4) *O Filii*. 5) Que de gens mutinés. 6) Pour l'Annonciation. 7) Pour la Communion. 8) Les ennemis sont dans ton héritage. 6) Pour le temps de l'Avent. 10) J'aime mon Dieu, 2 fr. 50. — 0 fr. 75 ; — *21 Noëls anciens* pouvant tous se chanter à l'église. En trois cahiers. Chaque cahier, 2 fr. — 0 fr. 50. *1er Cahier* : 1) D'où vient qu'en cette nuitée. 2) Jésus vient de naître. 3) Le fils du Roi de gloire. 4) O Dieu de clémence. 5) Amour, honneur, louanges. 6) Allons, sui-

vons les Mages. 7) Bel astre que j'adore — 2e *Cahier* : 1) Allons, pasteurs, qu'on se réveille. 2) Enfant, j'adore. 3) Une jeune Pucelle. 4) Cher enfant, céleste roi. 5) Le Verbe adorable. 6) Il est né le divin Enfant. 7) Dites-nous, aimable Dieu. — 3e *Cahier* : 1) Le Messie est né. 2) Aimable enfant qui nais pour moi. 3) Jésus vient de naître (à 3 voix égales). 4) A la venue de Noël. 5) Quel astre brille dans ce lieu. 6) Écoutez bien l'histoire. 7) Ça, ça réjouissance.

A. Lhoumeau. — *4 Cantiques à 1 et 3 voix égales* : 1) Cantique au Sacré-Cœur. 2) Désirs du Ciel. 3) Cantique pour la communion (refrain à 3 voix égales). 4) Notre-Dame des Ombres (refrain à 3 voix égales), 1 fr. 50. — 0 fr. 50.

F. de La Tombelle. — *Série de Cantiques pour unisson de voix égales* : 1) Seigneur, ô vous que célèbrent les anges. 2) Quand Jésus nous voit confiants, 1 fr. 50. — 0 fr. 25.

D. de Sévérac. — *4 Cantiques à 1 voix* : 1) Mon doux Jésus (Cantique de Pénitence). (2 Ouvrages du Très-Haut. 3) Pour la Communion. 4) Souvenez-vous, 1 fr. 75. — 0 fr. 50.

Abbé F. Brun. — *4 Cantiques à 1 et 2 voix*. 1) Cantique pour la fête de Pâques (à 2 voix égales). 2) Cantique pour la Communion (à 2 voix égales). 3) Ave Maria (Paraphrase française). 4) Cantique au Sacré-Cœur, 1 fr. 50, — 0 fr. 50.

M. de Ranse. — *4 Cantiques* (paroles de Fénelon) : 1) Amour, honneur, louanges. 2) Au sang qu'un Dieu va répandre. 3) Mon doux Jésus ne paraît pas encore. 4) Qu'ils sont aimés, grand Dieu, tes tabernacles, 1 fr. 75. — 0 fr. 50.

P. Brydaine. — *5 Cantiques* (accompagnement par J. Vadon) : 1) Cantique pour l'ouverture de la Mission. 2) Cantique sur la retraite. 3) Sur la Passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ. 4) Pour la Communion. 5) Sur la Pénitence, 2 fr. — 0 fr. 50.

Abbé F. Brun. — *Cantate pour la fête de Noël* (Chœur à 2 voix égales et soli), 2 fr. — 0 fr. 25.

Troisième Série. — **Musique pour Orgue ou Harmonium.**

G. Renard. — *Cinq Prières* (Elévations ou Communions), 2 fr.

G. Frescobaldi. — *Suonata* (Offertoire), 1 fr. 25.

J.-S. Bach. — *Pièces faciles* (2e cahier). 1) Prélude (Entrée). 2) Choral orné (Offertoire). 3) Elévation. 4) Fughette (sortie). 5) Fughette (sortie), 1 fr. 50.

D. de Séverac. — *Petite Suite scholastique*. — Cinq pièces d'après un thème de carillon languedocien : 1) Prélude (ou Entrée). 2) Méditation (ou Offertoire). 3) Choral (ou Élévation). 4) Cantilène mélancolique (ou Communion). 5) Fanfare fuguée (ou Sortie), 3 fr.

Quatrième série. — **Ouvrages d'enseignement :**

Abbé F. Brun. — *Manuel de Chant grégorien. — Troisième édition*, entièrement revue d'après le Graduel et l'Antiphonaire vaticans. 1 volume in-18, broché, 1 fr.

VIENNENT DE PARAITRE (œuvres recommandés) :

Édition Biton :

F. de La Tombelle : *L'auréole d'or*, cantate à Saint-Vincent-de-Paul, pour chœur à 4 v. mixtes, ou 4 v. d'hommes, ou 3 v. de femmes, et accompt d'orgue, paroles de M. Collard. Partition, net, 5 fr. ; voix seules, pour 4 v. mixtes ou 4 v. ég., chacune, net, 0 fr. 25 ; pour 3 v. féminines, voix réunies, net, 0 fr. 40. *Six Cantiques*, à une ou plusieurs voix, poésies de M. Serville ; partition avec accomp. d'orgue ou d'harmonium, net, 3 fr. ; voix seules, entièrement notées, net, 0 fr. 50. *Bone pastor*, motet à 6 v. mixtes ou 3 v. mixtes (S. T. B.), avec accomp. d'orgue ; partition, net, 2 fr. 50 ; voix seules (S. M.-S. A.), (T. Bt. B.), ou (S. T. B.), chacune, net, 0 fr. 25. Abbé C. Boyer : 2e *Messe brève*, à 2 v. ég., ou 4 v. mixtes, partition avec orgue, net, 3 fr., voix seules (S. A.) (T. B.) ou 2 v. ég., net, 0 fr. 40.

Édition Schwann :

A. Wiltberger : *Litaniae Lauretaniae*, pour 4 v. mixtes (édition A) ou 3 voix de femmes (édition B) et acc. d'orgue. Partition, 2 fr. 25 ; voix seules, chacune, 0 fr. 20 ; J. Schulte : *Litaniae Lauretanae*, pour 4 v. de femmes et orgue. Partition, 2 fr. ; voix seules, 0 fr. 25.

LES REVUES (articles à signaler) :

La Petite Maîtrise, n° d'Aout. — Musique. — Dagand : *Trois préludes* ; Abbé Chabot : *Interlude* ; Chaminade : *Interlude* ; F. Raugel : *Deux pièces du XVIIe siècle transcrites* ; R. Quignard : *Trois versets d'orgue* ; S. Paraire : *Interlude.*

Texte. — Abbé B. Colomer : *Les Psaumes* (2e article) ; *Lettres* de Mozart (suite) ; Méthode d'harmonie (suite).

Le Monde musical : Dr Pouzet : *Les tons de la musique dans les chapiteaux de l'abbaye de Cluny* [étude intéressante sur les 8 statuettes représentant 8 musiciens, tenant chacun un instrument différent et personnifiant les tons de la psalmodie sacrée ; conservées au Musée Ochier ; ce n° donne de belles reproductions photographiques de 6 d'entre elles empruntées à la *Revue de l'art chrétien*].

Bulletin de l'Association fraternelle des anciens élèves du petit séminaire de Bourges, n° 19. — André Aurat : *Pour l'étude de l'harmonium* (dans les grands et petits séminaires) [excellentes et très judicieuses remarques, avec références pratiques].

Caecilienvereinsorgan, nos 6, 7. — Dr W. Widmann : *La Messe et le Madrigal chez Palestrina* [essai critique pour montrer la curieuse parenté entre ces deux genres].

Musica sacra, (Gand) nos 6 et 7. — J. Hatzfeld-Sandebeck : *R. Wagner et la musique d'église catholique* [article qui rappelle les vaines tentatives de Wagner pour introduire à l'église la musique polyphonique du xvie siècle. Le *Stabat* de Palestrina, arrangé par lui, fut exécuté au concert, sous sa direction, le 8 mars 1848]. — nos 9, 10, 11. — P. Hugues A. Gaïsser, O. S. B. : *La structure rythmique de la prose* « Victimae paschali » [remarquable étude de cette séquence qui recèle un mètre classique et réalise une strophe merveilleuse par l'eurythmie de sa structure].

Rassegna gregoriana, n° 1. — F. Borremans : *La réforme du chant grégorien dans l'ordre des Prémontrés* [article intéressant qui se poursuit dans le n° 2]. — N° 2. — R. Baralli : *Sur les inscriptions marginales du ms. H. 159 de Montpellier* [étude de paléographie musicale sur ces indications énigmatiques, semblables à celles qu'on lit en bien des pages du ms. 47 de la bibliothèque de Chartres].

Musica sacro-hispana, nos 5 et 6. — D. Sola, S. J. : *Les récitatifs liturgiques* [exposé simple et clair des règles particulières pour exécution du *Deus in adjutorium* en ton festival, férial ou solennel, ou des versets en ton simple ou neumatique].

Musica divina, n° 3. — Dr P. Wagner : *A propos des Messes de Jakob Handl.* [Ce compositeur autrichien, le plus illustre dans la seconde moitié du xvie siècle, a composé 20 messes, bâties sur des thèmes liturgiques, des mélodies allemandes, un madrigal italien et une chanson française, « Un gay bergier », dont aucune n'a encore été rééditée.]

Eucharistie, juin. — A. Gastoué : *St Thomas d'Aquin musicien* [étude sur ses idées musicales et son rôle dans la composition de l'office de la fête-Dieu].

Notre-Dame, juillet. — A. Gastoué : *Le « Sub tuum praesidium »* [avec reproduction des mélodies grecque et syriaque de cette célèbre antienne].

VARIÉTÉS

La musique d'église. — Aujourd'hui et demain

L'autre dimanche, j'assistais à une grand'messe dans une église parisienne des plus importantes.

La musique était au complet, comme il convient : grand orgue, orgue d'accompagnement, contrebasses, violons, chantres à la voix profonde, enfants de chœur à la voix aiguë, et le maître de chapelle promenant son archet sur l'ensemble, tout en tournant les pages de la partition.

Ah ! Seigneur, quelle couche de piété abrite tes fidèles contre les distractions extérieures ! Sauf un petit nombre de privilégiés massés entour du chœur, la plupart des gens assis n'aperçoivent l'autel qu'à travers un rideau d'indifférents dont les uns stationnent, immobiles et rêveurs, et les autres déambulent sans interruption. Les suisses laissent faire, quand ils ne contribuent pas à l'agitation, en démolissant les rangs de chaises pour livrer passage aux quêteurs.

Cependant la cérémonie se déroule, et, après l'Évangile, le célébrant entonne la première phrase du *Credo* des grandes fêtes, du *Credo* de Dumont, du *Credo* connu de tous les fidèles. Que dis-je ? de tous les fidèles... c'est de tous et de tout que je devrais dire : des hommes et des choses, des voûtes des cathédrales aussi bien que des arbres qui abritent les autels des pèlerinages.

Un silence ; puis un choriste répond. Quelques assistants le suivent à mi-voix, mais s'arrêtent bientôt, déconcertés, car le chant, au lieu de dérouler sa mélodie douce et puissante, est jugulé dans un rythme étroit. Les longues, les brèves, l'accent tonique, tout a disparu. Etonné, j'ai quitté ma place pour regarder le chef d'orchestre... pardon ! le maître de chapelle, — et constater qu'il agitait son archet en cadence régulière : IL BATTAIT LE « CREDO » SUR UNE MESURE A QUATRE TEMPS !

J'allai aux informations et j'appris que le morceau appartient à deux grands auteurs qui ont collaboré à deux siècles de distance, puisqu'il est tiré de la « Messe de Dumont harmonisée par M. Camille Saint-Saëns ». Ma stupéfaction grandissait ! Comment, voici une belle et grande œuvre, populaire, ce qui plus est. De quel droit peut-on bien, sous prétexte de « l'harmoniser », en déformer le caractère profond ! Il est vrai que le très illustre auteur de *Samson et Dalila* a laissé harmoniser, à quatre voix, le solo :

Israël, romps ta chaîne...

Conséquent avec lui-même, il trouve sans doute le procédé parfait, ou tout au moins il ne proteste pas. Moi, j'enrage.

Bref, la Messe de Dumont harmonisée existe. L'excuse de ce forfait est que Saint-Saëns vit dans une ambiance qui n'a rien d'ecclésiastique, qu'il n'admet pas que le plain-chant soit une forme de la musique, et qu'il déclare ne pas saisir la différence à observer entre la musique rituelle et l'*Oratorio*. Un point, c'est tout, en ce qui le concerne.

Mais ce n'est pas tout, du côté du maître de chapelle, qui, lui, vivant dans une autre atmosphère, doit saisir la différence : une église n'est pas un théâtre, une messe n'est pas un concert. Il ne suffit pas d'insérer au programme l'œuvre du plus célèbre des musiciens français contemporains pour « mettre en relief les vérités exprimées par les paroles « liturgiques », comme dit l'auteur d'un traité sur la matière. De la sorte, au contraire, « on les étouffe sous les sons ».

Ce n'est pas tout, non plus du côté du curé, qui supporte, d'une oreille sereine, le maintien, dans sa paroisse, de ces bruyantes erreurs. A sa place, que je me déclare indigne d'occuper, je voudrais que la prière, qui s'élève de toutes les places de mon église pleine, prenne la forme d'une hymne accessible à toutes les voix unies et mélangées.

Ne voit-on pas aujourd'hui ce geste incompréhensible du maître de cérémonie qui se lève gravement, pendant un rigodon de l'orgue alternant avec le chœur, et qui invite non moins gravement le clergé à se découvrir, parce que l'orgue est censé jouer, sur un air d'opéra quelconque, les paroles sacrées que les rites prescrivent d'honorer en ôtant sa barrette !

*
* *

Après tout, je ne sais pas pourquoi je m'échauffe : d'ici à la fin de l'année, la routine du maître de chapelle et l'inertie du curé devront, bon gré mal gré, se plier aux prescriptions pontificales. Tout arrive, même l'exécution d'un décret datant de 10 ans.

Lorsque, le 22 novembre 1903, Pie X rendit le célèbre *Motu proprio* qui désormais régit la matière, il dut sourire au souvenir de sa joute de 1884. En cette année, se tenait, à Arezzo, le premier congrès de chant grégorien, en l'honneur du bénédictin Gui d'Arezzo, qui passe pour l'inventeur de la gamme. On comptait sans doute faire de la cérémonie le prétexte ordinaire à palabres, à compliments, à banquets peut-être. Mais quelqu'un troubla la fête. C'était le professeur de chant, peu connu jusqu'alors, du grand Séminaire de Trévise, Don Sarto, qui réclamait énergiquement le retour aux traditions de la musique religieuse. L'émoi fut tel que les cardinaux de la Congrégation des Rites invitèrent le jeune professeur à regagner vivement son Séminaire.

Il s'est fait connaître, depuis, comme un doux tenace. Aussi, dix ans plus tard, en 1894, devenu patriarche de Venise et plus libre dans ses allures, il publiait un mandement resté célèbre sur la musique sacrée et reproduit en grande partie dans l'acte pontifical de 1903.

Et d'abord la restauration, d'après les sources originelles, du chant grégorien, c'est-à-dire du chant à l'unisson avec un accompagnement discret de l'orgue. Oui, l'orgue devra se modérer et renoncer à remplacer les voix. Il lui restera bien des occasions encore pour faire entendre ses jeux puissants ou célestes, sa bombarde ou sa flûte : tels les défilés des messes de mariage, où il bercera les médisances chuchotées par les belles assistantes.

Ceci est fort net. La Commission pontificale, présidée par le Français Dom Pothier, et la Commission parisienne, présidée par le chanoine Lapalme, terminent chacune leur travail. L'édition Vaticane est achevée dans sa majeure partie. Celle de Paris va suivre. Bien des diocèses français possèdent déjà la leur.

Puis il reste le triage à opérer dans la musique créée depuis le XVIIIe siècle, musique dont le titre est religieux, mais l'allure jugée théâtrale. Nos pères, charmés par l'opéra grandissant alors, en avaient mis partout, pendant que nos oncles adaptaient des paroles pieuses à des airs de romances ou de gavottes, en les baptisant cantiques. N'ai-je pas entendu, sur la fin de l'empire, une *Marseillaise* et un *Chant du départ* arrangés de la sorte, pour taquiner le gouvernement, qui prohibait encore notre hymne national ? Je possède un recueil où l'hymne autrichien est affublé en *Tantum ergo*. Saint-Saëns eût trouvé cela bien. A l'avenir, les maîtrises exécuteront son *Ave verum*, mais supprimeront son *Credo* harmonisé.

Ainsi soit-il.

PIERRE ARNOULD

(*La République Française*, 7 juillet 1913)

Le Gérant : ROLLAND.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Supplément à la TRIBUNE DE St GERVAIS. Septembre-Octobre 1913.

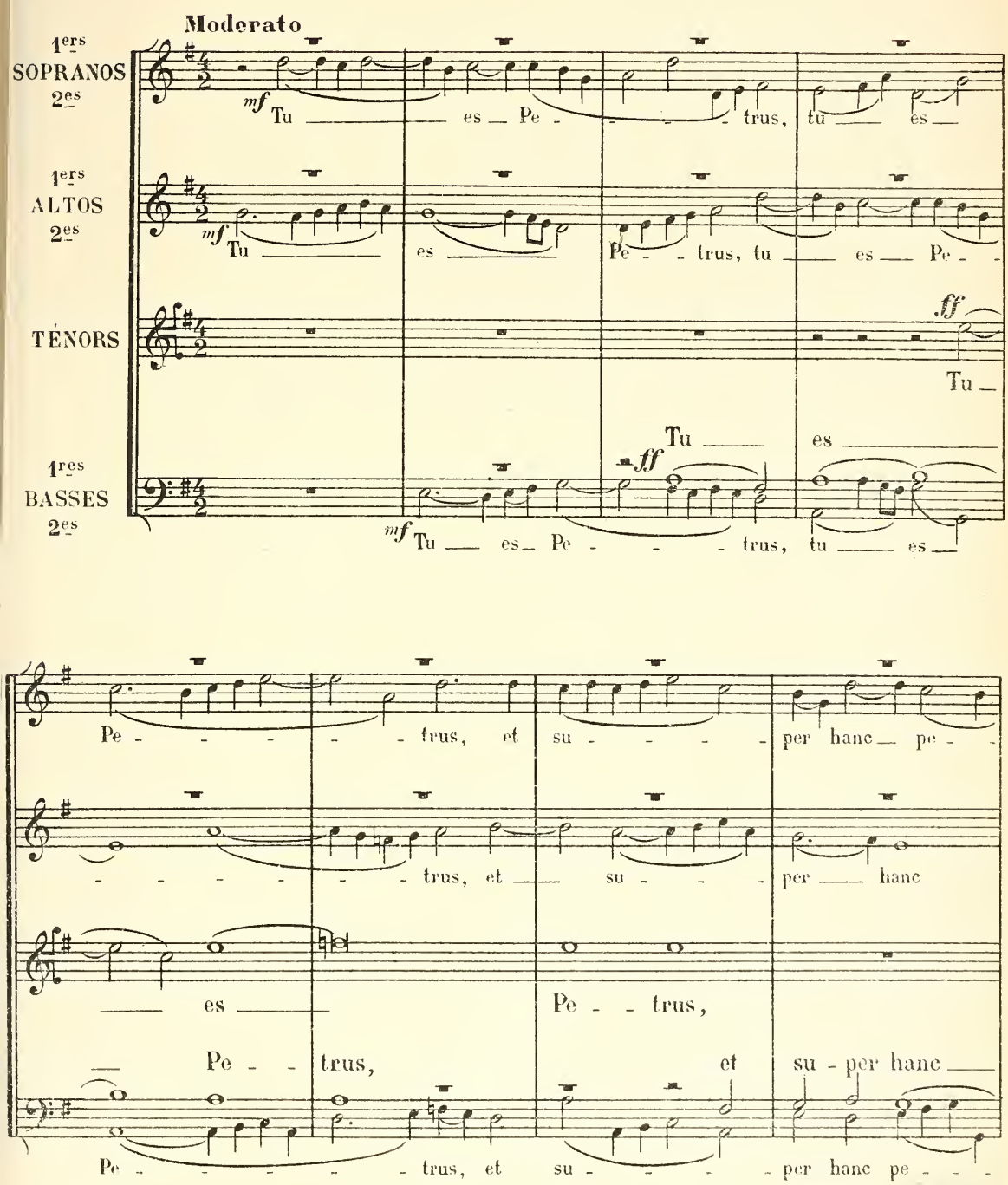
TU ES PETRUS

A 4 voix mixtes avec Orgue obligé,

Ou 7 voix mixtes *a cappella*

N° 141

ADOLPHE MARTY



Partition, net: 1f50. — Parties de Chœur, net: 0,25.

Repertoire moderne de la "*Schola Cantorum*" (Série vocale) S.1141bis C.

Tous droits réservés

- tram, et su - per hanc pe - - - - - - -

pe - tram, et su - - per hanc pe - - - - - -

ff Tu

et su - per hanc pe - - tram æ - di-fi-cá - bo ec -

pe - - tram æ - di-fi-cá - bo ec - clé - si - am me - am,

-tram, et su - per hanc pe - - - tram æ -

ff Tu es Pe - - trus,

- tram, et su-per hanc pe - tram æ - di - fi - cá - -

es Pe - - - trus, et

- tram su - per hanc pe - - tram æ - di - fi - cá - - bo ec -

- clé - si - am me - am, æ-di-fi-cá - - - - bo

æ - di-fi - cá - - - - - bo

- di - fi - cá - - - bo ec - clé - si - am me - am, ecclé - si -

et su - per hanc pe - - tram æ - -

- bo ec - clési-am me - am, æ - di - fi - cá - -

su - per hanc pe - - tram æ - di-fi-cá - bo ec - clé - si -

- clé - si - am,

ecclési - am me - - - - -

ecclésiam me - - - - - am,

- am me - - - am, æ - - di - fi - cá - - - bo

di-fi-cá-bo ec-clé-si-am me-am, ædi-fi-cá-

bo ec-clé-si-am me-am, ec-clési-

am me-am, ædi-fi-cá-bo

æ-di-fi-cá-

am, ædi-fi cá-bo æ-

ec-clési-am me-am, æ-di-fi-cá-

bo ecclési-am me-

am ec-clé-si-am me-am,

ecclésiam me-am,

bo ec-clé-si-am me-am,

æ-di-fi-cá-bo

di-fi-cá-be ec-clé-si-am

bo ec-clé-si-am me-am, ec-clé-si-am.

am, ec-clésiam me-am.

rit.

ec-clé-si-am me-am.

ec-clé-si-am me-am.

ec-clé-si-am me-am.

rit

ec-clé-si-am me-am.

me-am ec-clé-siam me-am.

me-am, ec-clé-si-am me-am.

Reynaud gr. Imp. MINOT

DEBOUT, CHRÉTIENS !

(LA ROUBAISIENNE)

CHANT CATHOLIQUE ET PATRIOTIQUE

Poésie du
P. V. DELAPORTE

Musique de
GEORGES GUIRAUD

♩=108
Très animé *Fièrement*

CHŒUR

De - bout, chré - tiens, fils de la Fran - ce! Chantons

tous, d'un seul cœur, en tout temps, en tout lieu, Aux jours de deuil

ou d'es - pé - ran - ce Dans le tri - omphe et la souf - fran - ce:

Vi - ve

Vi - ve la Fran - ce et gloire à Dieu! ___

Vi - ve la Fran - ce et gloire à Dieu! ___

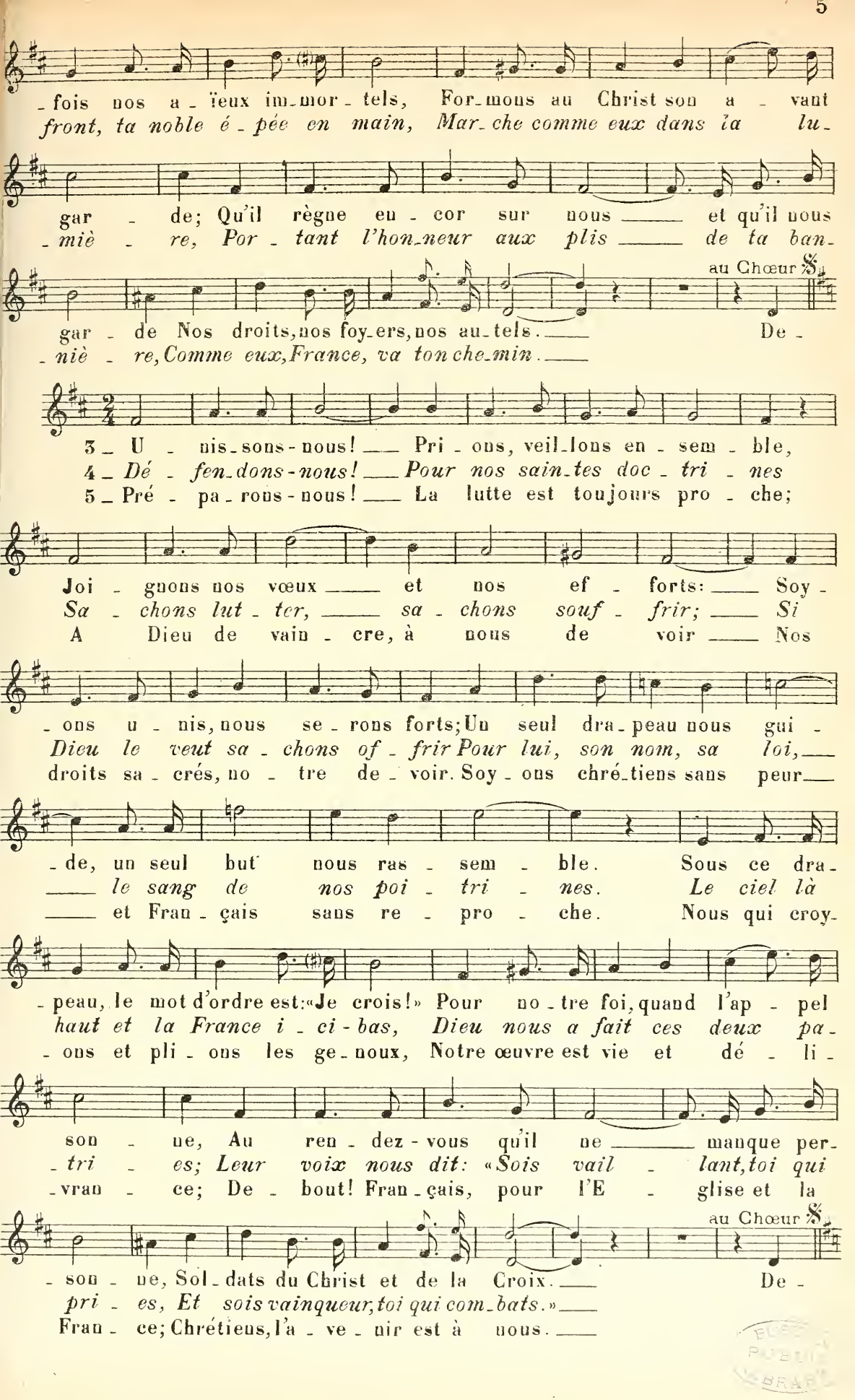
COUPLETS

1 _ Ré - veil - lons - nous! ___ Sa - chons a - gir et vi - vre;
2 _ *Sou - ve - nons-nous! ___ Son - geons à notre his - toi - re,*

En haut les cœurs! ___ Ser - rons nos rangs! ___ Le
A nos grands jours, ___ aux fiers des - seins ___ De

Christ ché - rit tou - jours les Francs; De - bout! pour l'ac - cla - mer, ___
nos hé - ros et de nos Saints; O France! ils ba - tail - laient: ___

___ en a - vant! pour le sui - vre. Comme au - tre -
___ *Dieu don - nait la vic - toi - re; L'é - clair au*



_fois nos a_ïeux im_mor_tels, For_mons au Christ son a_vant
*front, ta noble é_pée en main, Mar_che comme eux dans la lu_*
gar_de; Qu'il règne en_cor sur nous et qu'il nous
*_miè_re, Por_tant l'hon_neur aux plis de ta ban_*
gar_de Nos droits, nos foy_ers, nos au_tels. De_
_niè_re, Comme eux, France, va ton che_min.

3_U_nis_sons-nous! Pri_ons, veil_lons en_sem_ble,
4_*Dé_fen_dons-nous! Pour nos sain_tes doc_tri_nes*
5_Pré_pa_rons-nous! La lutte est toujours pro_che;

Joi_gnons nos vœux et nos ef_forts: Soy_
Sa_chons lut_ter, sa_chons souf_frir; Si
A Dieu de vain_cre, à nous de voir Nos
_ons u_nis, nous se_rons forts; Un seul dra_peau nous gui_
Dieu le veut sa_chons of_frir Pour lui, son nom, sa loi,
droits sa_crés, no_tre de_voir. Soy_ons chré_tiens sans peur
_de, un seul but nous ras_sem_ble. Sous ce dra_
le sang de nos poi_tri_nes. Le ciel là
et Fran_çais sans re_pro_che. Nous qui croy_
_peau, le mot d'ordre est: «Je crois!» Pour no_tre foi, quand l'ap_pel
*haut et la France i_ci-bas, Dieu nous a fait ces deux pa_*
_ons et pli_ons les ge_noux, Notre œuvre est vie et dé_li_
son_ne, Au ren_dez-vous qu'il ne manque per_
_tri_es; Leur voix nous dit: «Sois vail_lant, toi qui
_vran_ce; De_bout! Fran_çais, pour l'E_glise et la
_son_ne, Sol_dats du Christ et de la Croix. De_
pri_es, Et sois vainqueur, toi qui com_bats.»
Fran_ce; Chrétiens, l'a_ve_nir est à nous.

BUFFALO PUBLIC LIBRARY

SANCTA ET IMMACULATA

MOTET A 4 VOIX MIXTES

N° 146

Musique de L. SAINT-REQUIER
Directeur des Chanteurs de St Gervais

Assez lent — *Très doux*

SOPRANO — *p espress.* San - cta et imma - cu - lá - ta vir - - gi - - ni -

ALTO

TÉNOR — *p* San - cta et imma - cu - lá - ta vir -

BASSE

tenuto - tas

p San - cta et imma - cu - lá - ta vir -

gi - - - ni - tas, San - cta et im - - ma - cu - lá -

p San - cta et imma - cu -

f qui - bus te láu - di - bus éf - fe - ram

f - gi - - - ni - tas qui - bus te láu - - -

f - - ta vir - g' - ni - tas qui - - bus te láu - - -

f - lá - - ta vir - - - gi - - ni - - tas

Partition net: 1f50 — Parties de Chœur net: 0f25.
Répertoire moderne de la "*Schola Cantorum*" (Série vocale)

Tous droits réservés

p — *mf* *souple et lié*

né - - sci - - o qui-bus te

mf

- di - - - bus qui - - bus te láu - - di - bus

p *mf*

- di - - - bus, qui - bus te láu - di-bus éf - fe - ram

p

qui - bus te láu - di-bus éf - fe-ram né - sci-o

p

láu - - - di - bus éf - - fe -

p *sans couvrir les basses*

éf - - - fe - ram né - - sci - o, éf - fe -

sans couvrir les basses

p

né - - sci - - o, qui - bus te láu - di - bus

chantez bien

mf

qui - bus te láu-di-bus

très rall. **au Mouvt**

p

- ram ne - sci - o Qui - a quem coe - li

p

- ram né - sci - o Qui - a quem coe - li

p

éf - fe - ram né - sci - o Qui - a quem coe - li

p

éf-fe-ram né - sci - o Qui - a quem coe - li

rit.

cá - pe-re non pó - te - rant,

en dehors

cá - pe-re non pó - - te - rant,

cá - pe-re non pó - - te rant,

cá - pe-re non pó - te - rant,

Très lent

pp

tu - o gré - mi - o con-tu - lis - ti. A - - - men

pp

tu - o gré - mi - o cor - tu - lis - ti. A - - - men

pp

tu - o gré-mi - o con - tu - lis - ti. A - - - men

pp

tu - o gré-mi - o con - tu - lis - ti. A - - - men

℣ Ora pro nobis Sancta Dei Ge-nitrix

S. ℟ Ut digni efficiamur promissionibus Christi

A. ℟ Ut digni efficiamur promissionibus Christi

T. ℟ Ut digni efficiamur promissionibus Christi

B. ℟ Ut digni efficiamur promissionibus Christi

Amen de Dresde (16e Siècle)

Largo

mf très lié *f*

A - - - men.

mf *f*

A - - - men.

mf *f*

A - - - men.

f

A - - - men.

Dix-neuvième Année | N° 11 | Novembre 1913

LA TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue avec Supplément et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. **10** fr.
Union Postale (autres pays). **11** fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (Ve)

14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Supplément ni Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves. **6** fr.
Union Postale. **7** fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

Le Chant liturgique à Lille au moyen âge, d'après les manuscrits (suite). . . . . Abbé P. Bayart.
Nouvelles musicales. — Les Chanteurs de Saint-Gervais à Gand. . . . . . E. de La Rocque.
Chronique des Concerts. . . . . . E. Borrel.
Petite Correspondance.
Bibliographie : Schütz, *par André Pirro.* . . . . . F. Raugel.
Ouvrages divers ; les Revues : articles à signaler. . . . . . La Rédaction.
Encartage musical : Pie Jesu, à 4 voix mixtes, de. . . . . L. Saint-Requier.

Le chant liturgique à Lille au moyen âge

d'après les manuscrits

(*Suite*)

IV. — Missel de Cysoing.

L'abbaye de Cysoing fut fondée au IXe siècle par saint Éverard. Les religieux étaient chanoines réguliers de saint Augustin.

Bibliothèque communale de Lille, n° 31. — Missel écrit en 1524 par frère Jean du Quesnoit, lequel mourut en 1563, après plus de cinquante ans de profession. Ce missel a un très grand nombre de proses, presque toutes différentes de celles des missels de Saint-Pierre. A certains évangiles au début du livre, ainsi qu'à la généalogie de Notre-Seigneur, la nuit de Noël, des signes marquent la modulation pour le chant à la fin des phrases.

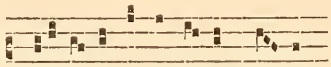
a) Fol. 63. — Pour la bénédiction des Rameaux, renvoie au *Manuale.*

80. — Le *Pater* est noté, à la messe des présanctifiés, ainsi que l'in-

tonation *Vespere autem*, le samedi saint. Après l'oraison, *Benedicamus Domino* avec triple *alleluia*.

De la Pentecôte à l'Avent, épîtres et évangiles pendant la semaine, avec une note chaque fois répétée : *vacat, hic non dicitur*. Cette rubrique est intéressante ; elle montre la fin de l'ancienne tradition, attestée par la présence de ces épîtres et évangiles fériaux, et que nous avons déjà rencontrée dans le ms. 25.

134. — Intonations du *Gloria in excelsis. In maioribus festis* (Éd. Vat., I, *ad lib.*).— *In parvis dupl. fest.* (Éd. Vat., IV). — *Tempore paschali* (Éd. Vat., I). — *B. M. V.* (Éd. Vat., IX). — *In festis IX lect.* (Éd. Vat., II). — *Dominicis diebus* (Éd. Vat., XII), et



(Cette même intonation se retrouve dans le ms. 32, fol. 134, notée un ton plus haut.) — *Infra octavas* (Éd. Vat., XV). —*In festis IX psalmor.* (Éd. Vat., XI.)

Texte du *Gloria* avec les tropes. (Cf. ms. 24.)

135. — Trois tons pour la préface : *dupl.* ; — *simpl.* ; — *ferialis*.

Deux tons pour le *Pater*.

SEQUUNTUR MISSAE COMMUNES.

b) Fol. 6. — S. ANNAE. — Alleluia. — ℣. ; O consolatrix pauperum, | Anna, nostris precibus, | sanctorum augens numerum, | iunge supernis civibus | quos natus tuae filiae | quondam de mortis manibus | cum pretioso sanguine | eripuit ab hostibus.

10. — DE S. SEBASTIANO — *Offert.* : Martyr egregie | decus militiae | athleta fidei | ora natum Dei | etc.

11. — DE S. ANTONIO. — Alleluia. — ℣. : Felix corpus. — Alleluia. — ℣. : Antoni pastor inclite.

12. — DE S. ROCHO. — *Intr.* : Congratulamini. (Cf. ms. 30.)

101. — Collection de proses.

V. — UN MISSEL FRANÇISCAIN.

Bibliothèque communale de Lille, n° 32. — Riche missel du XVe siècle, enluminures et miniatures de très grande valeur et fort bien conservées. — Il débute par ces mots : *Ordo missalis fratrum minorum secundum consuetudinem curiae romanae*, titre habituel des livres franciscains, qui reproduisent, en effet, à quelques détails près, l'office romain de leur temps. Ici encore, nous voyons que les pièces rimées parviennent à forcer les consignes les plus sévères ; et si, en principe, il n'y a pas de séquences, nous trouverons au moins l'indication de celle de la Pentecôte et le texte tout au long du *Lauda Sion*, — ce qui s'explique facilement, — et du *Veni praecelsa Domina*, — ce qui se justifie moins.

Dès le feuillet préliminaire, nous trouvons le texte du *Gloria* avec

les tropes, sans doute trop populaires à Lille pour que les frères mineurs aient pu se dispenser de se conformer à l'usage.

Au dimanche des Rameaux, les strophes suivantes sont ajoutées au *Gloria laus* :

℣. : Fecerat hebraeos hos gloria sanguinis almi ; — nos fecit hebraeos transitus ecce tuus.

℣. : Sis pius ascensor tu, et nos simus asellus ; — tecum nos capiat urbs veneranda Dei.

℣. : Vestis apostolicae rutilo fulgore tegamur : — te, bene docta ut ea, nostra caterva vehat.

℣. : Tegmine huc animae sternamus corpora nostra, — quo per nos semper sit via tuta tibi.

℣. : Sit pia pro palmae nobis victoria ramis, — ut tibi victrici sorte canamus ita.

Au jeudi saint : *Ubi caritas* avec tous les versets : *Qui non habet caritatem*, etc. ; à Pâques, aucune prose ; mais à la Pentecôte, simple indication : *Sancti Spiritus*, et le lundi : *Sancti Spiritus* ou *Veni sancte.*

A la fête du Saint-Sacrement : le *Lauda Sion* en entier (*noctem lux* ILLUMINAT).

S. Antoine (de Padoue). — Alleluia. — ℣. : Antoni compar inclite | nostri quondam itineris, |. tu nobis adhuc miseris, | in patria iam praedite, | te glorioso comite | nos ora frui superis [1]. (Cf. Off. de S. Antoine, de Julien de Spire.)

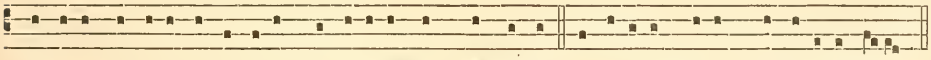
Visitation B. M. V. — Alleluia. — ℣. : Spes datur omni populo — Mariam mox invocare | videnti hanc Elisabeth — humiliter visitare. Et la séquence tout au long : Veni praecelsa Domina.

S. François. — Alleluia. — ℣. : O patriarcha pauperum, *vel* : Hic Franciscus.

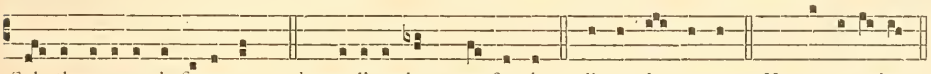
Enfin messe de *Requiem*, sans *Dies irae.*

VI. — Chants divers.

Bibl. comm. de Lille, n° 36, du XVIe siècle. — Passion selon S. Matthieu et selon S. Jean.



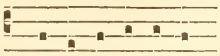
Passi- o Domini nostri Iesu Christi secundum Matthaeum. In illo tempore... discipu-lis su-is.



Sci- tis.... cru-ci- fi-ga-tur... ad sepe-li-endum me fe- cit... di- ce- bant autem. Non te ne-gabo.

Ton de l'Évangile : Altera autem... di-centes : Domine recordati... adhuc vivens... peior pri-o-re.

Exultet sur le ton de la préface férialе ; on a gratté et corrigé, pour supprimer tout groupe de deux notes. Cadences finales :



Transi-re fe-cis-ti.

Bibliothèque communale de Lille, n° 37. — Processionnal, XIVe-XVe siècle.

Répons et antiennes de procession notés pour la Purification, le

1. On trouvera ce ℣. avec le chant dans les *Cantus varii* des Franciscains, p. 113.

dimanche des Rameaux, l'ablution des pieds (manque : *Ubi caritas et amor*, ce qui indique une origine non romaine), l'adoration de la Croix. (Pour cette dernière cérémonie, cf. ms. 23, *Ad crucem ferendam.*)

Die Sancto Paschae. — ℟. : Xristus resurgens. — ℣. : Dicant nunc. — *Ant.* : Regina caeli.

In Ascensione Dni. — ℟. : Viri Galilaei. — ℣. : Cumque. — ℟. : Omnis pulchritudo. — ℣. : A summo. — ℟. : Non conturbetur. — ℣. : Ego rogabo — *Ant.* : O rex gloriae. — Manquent des feuillets. Puis prières des agonisants, etc., suivies du rituel de l'enterrement. — ℟. : Subvenite. — ℣. : Chorus angelorum. — Kyrie. — Oremus : Deus cui omnia vivunt. — ℟. : Antequam nascerer. — ℣. : Commissa mea. — Kyrie. — Oremus : Fac quaesumus. — *Ant.* : Clementissime Domine.

Fragments de l'office de la Dédicace.

Bibliothèque communale de Lille, n° 46. — Psautier, provenant du couvent des Récollets de Lille, xve siècle.

Fol. 286. — Versets notés des répons de l'office des morts. 293. — ℟. : Libera me. — ℣. : Dies irae. — ℣. : Tremens. — ℣. : Quid ego miserrimus.

Après le rituel de l'Extrême-Onction (cf. Catalogue) vient le rituel de la Sépulture. Répons et antiennes notés : la notation diffère de celle du fol. 286, mais elle est du xve siècle aussi. — 300. Subvenite, noté en entier. — 301. Intonations. ℟. : Memento mei. — ℣. : Et non recte. — ℟. : Libera me, Domine, de viis. — ℣. : Clamantes. — Oraison. *Qua finita efferatur corpus ad tumulum*, cantrice incipiente antiph. : Chorus angelorum. — Ps. : In exitu, avec six autres psaumes. — 302. Chorus angelorum te suscipiat, et in sinu Abrahae ibi te collocet, ut cum Lazaro... (toute notée). — Ant. : Clementissime... [rubrique : *hic debemus petere veniam dum cantatur*]. Domine, miserere super *peccatrice*... (toute notée).

La notation et les mélodies de ces deux derniers manuscrits (37, 46) sont celles qu'on trouve dans les livres similaires de la même époque.

Lille, Archives départementales n° 2.

Missel, d'après le catalogue. Ce livre n'a rien d'un missel. Il ne contient que les capitules, collectes et prières des heures de jour et de nuit à l'usage de l'hebdomadier (le temps pascal a diparu) et l'office des morts. L'écriture est du xve siècle. En 1560, ce livre appartenait à l'hôpital de Seclin, et c'est de cette époque que datent les corrections de l'office des morts qui défigurent ce manuscrit : corrections apportées au texte : v. g. *Hei mihi* pour *Heu me*, etc... ; corrections au chant, dont tous les neumes sont massacrés sans pitié. Le Répons *Libera me* est bien conservé avec ses versets : ℣. *Dies irae*... ℣. *Vix iustus salvabitur*... — *Et ego miserrimus*... ℣. *Vox de caelis*... — *Clamantes et dicentes*... — *Nunc Christe te petimus*... ℣. *Qui in cruce positus*... — *Tremens factus sum*... — *Creator omnium rerum*...

N. B. — Dans la *Table* qui suit, nous donnons l'*incipit* de toutes les proses comprises dans les manuscrits précédemment inventoriés, avec l'indication du ou des

manuscrits qui les contiennent. A la suite, comme références, nous indiquons : 1° Le numéro qu'elles ont dans le *Repertorium hymnologicum* de M. le chanoine Ul. Chevalier, et, s'il y a lieu, le nom de l'auteur ; 2° les ouvrages modernes où on en trouvera le texte et la musique, à commencer par la *Tribune de Saint-Gervais*, et la *Revue du chant grégorien*, puis les *Variae Preces* de Solesmes (3e édition) ; le *Recueil des séquences d'Adam*, de Dom Prévost, le plus complet et le plus exact (*Séq. d'Adam*) ; les *Cantus varii* des Franciscains, édités par le P. Eusèbe Clop (*Cant. fr. m.*) ; les *Cantus pro benedictionibus* des Dominicains, édités par le P. Barge (*Cant. praed.*) ; le *Manual of gregorian chant*, édités par Dom Gatard (*Manual*), ou les autres publications où ces séquences se trouveraient.

TABLE DES SÉQUENCES

DES MANUSCRITS DE LA BIBLIOTHÈQUE COMMUNALE DE LILLE

S. = *Liber missalis de Salve*, collégiale de Saint-Pierre à Lille, XIIIe-XVe siècle (n° 24).

M. = Missel de la Collégiale, XVe siècle (n° 25).

P. = Livre des préchantres de la collégiale, XIVe siècle (n° 26).

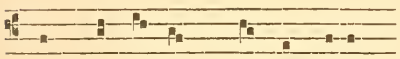
C. = Missel de Cysoing, XVIe siècle (n° 31).

Ces séquences ne sont point notées dans les mss. S, M, C ; — P. ne donne que les intonations.

A REA VIRGA PRIMAE MATRIS EVAE. — B. M. V. Assumpt. — Pa[118]. Cb[112].
Rep. hymn., 16.
Tribune de Saint-Gervais, VI, 221.
Cant. var. fr. m., 173.
Un texte meilleur a été donné par la *Vie de la Paroisse*, 1905.

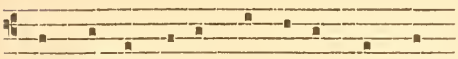
AD AGONEM ANIMEMUR. — De uno mart. — Cb[110].
Rep. hymn., 89.

AD CE-LEBRES REX CAELI-CE LAUDES CUNCTA. — S. Michaelis, Pa[130].
Rep. hymn., 100. — NOTKER.



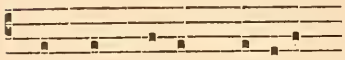
AD HO-NOREM PRAECURSORIS. — S. Ioan-Bapt. — Mb[158]. Pa[103].
Rep. hymn., 22369.
Sur la mélodie de *Hodiernae lux diei*.

AD LAUDES SALVATORIS, ut mens... de uno conf. — Cb[111].
Rep. hymn., 201, 22403.

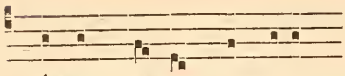


AETERNI FESTI GAUDI-A | NOSTRI. — S. Aug. — Pa[121]. Cb[106].
Rep. hymn., 661, 9054.
Cf. *Interni festi gaudia*.

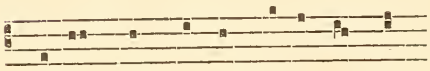
ALLE CAELESTE NEC NON ET PERENNE LUYA. — B. M. V. Nat. — Pa[126]
Rep. hymn., 801.



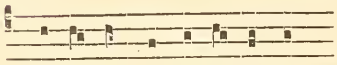
ALMA CHORUS DOMINI. — SS. Trin. — Ma[80]. Pa[64].
Rep. hymn., 821, 822. — NOTKÉR (?),
Revue du chant grégorien, VIII, 5.



AMOR VINCENS OMNI-A. — B. M. V. — Mb[167]. Pa[163].
Rep. hymn., 1008.
(DE COUSSEMAKER, *Harmonie au moyen âge*, 155, etc.)
Cette pièce est un *motet*, qui a été utilisé en place de prose.
ANIMEMUR AD AGONEM. — S. Agnetis. — Cb[50].
Rep. hymn., 1095. — ADAM ?
Séq. d'Adam, p. 175.
ANTE TRONUM TRINITATIS. — B. M. V. (℣. alleluia, t. p.). — S[12]. Mb[122].
Rep. hymn., 1183.
Cant. var. fr. m., 319.
ANTONIUS HUMILIS. — S. Ant., abb. — Cb[111].
Rep. hymn., 1210.
AUGUSTINI MAGNI PATRIS. — S. Monicae. — Cb[103].
Rep. hymn., 1559.
AVE MARIA GRATIA PLENA. — B. M. V. Annunt. — S[3]. Mb[154]. Pa[94, 163]. Cb[111].
Rep. hymn., 1879.
Variae prec., p. 46.
AVE MUNDI SPES MARIA. — B. M. V. — Mb[165]. Pa[170].
Rep. hymn., 1974.
Var. prec., p. 44.
Séq. d'Adam, 239.
AVE PRAECLARA MARIS STELLA. — B. M. V. Visit. — Cb[104].
Rep. hymn., 2045. — HERMANN CONTRACT.



AVE PRAECLA-RA MATER ANNA. — S. Annae. — Mb[117]. P b[add]. Cb[112].
Rep. hymn., 2046.
Imitation de la prose précédente.



AVE VIRGO BE-NEDICTA. — B. M. V. — Mb[166]. Pa[170].
Rep. hymn., 2179.
Unique (?) manuscrit.

Ave virgo virginum. | Ave lumen luminum. | Ave plena gratia. || Ave salus hominum, | portans regem dominum. | Ave stella praevia. — B. M. V. — Mb[164]. Pa[163].
Rep. hymn., 2259 à 2263. (Nombreuses variantes.)
Cant. fr. m., 323.
Cant. praed., 41.
Manual, 298.

Benedicta es caelorum regina. — B. M. V. — S[2]. Mb[162]. Pa[170].
Rep. hymn., 2428.
Rev. ch. grég., XX, 1.
Cant. fr. m., 365.

Benedicta semper sancta. — SS. Trinit. — Cb[103].
Rep. hymn., 2432 à 2435. — Notker. (Nombreuses variantes.)
Revue du chant grégorien, V, 153.
Manual, 355.

Celsa pueri concrepent. — SS. Innoc. — Ca[14].
Rep. hymn., 2747.
Aubry, *Musique et musiciens d'église en Normandie au XIIIe siècle*, Paris, 1906, p. 31.
Mélodie de *Sancti Spiritus.*

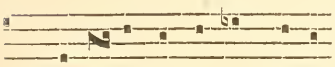
Christo laudes persolvat. — S. Ioan. ap. — Ca[13].
Rep. hymn., 3161.

Clare sancto-rum senatus. — S. Apost. — Mb[158]. Pa[82]. Cb[110].
Rep. hymn., 3336. — Notker.
Manual, 368.
Sur la mélodie de *Salus aeterna.*

Collaudemus Salvatorem. — S. Barbarae. — Cb[43].
Rep. hymn., 3658.

Congaudent angelorum chori. — B. M. V. Assumpt. — Cb[106].
Rep. hymn., 3783. — Notker.
Trib., VI, 219.

Congaudentes exultemus. — S. Nicholai. — Pa[78]. Cb[43].
Rep. hymn., 3795.
Var. prec., 59.
Mélodie de *Clara chorus : Tribune*, VII, 202.



Deco-rata novo flore. — S. Elisabeth. — Pa[139].
Rep. hymn., 4302.
N'est signalée jusqu'ici que dans le missel des Prémontrés.

De profundis ad te clamat. — Contra pestem. — Mb[151].
Rep. hymn., 4239.

De profundis tenebrarum. — S. Augustini. — Cb[107].
Rep. hymn., 4245.
Cant. fr. m., 193.
Séq. d'Adam, 203 (autre mélodie).

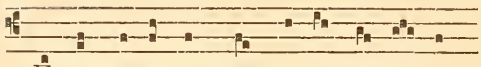
Dies irae. — Pro def. — Cb[108].
Graduel Romain.

Dies iste celebretur. — B. M. V. Concept. — Cb[44].
Rep. hymn., 4633.
Var. pr., p. 62 (nombreuses variantes).

Dixit Dominus : Ex Basan. — S. Pauli ap. conv. — Cb[52].
Rep. hymn., 4786. — Gotteschalc.
Trib., VI, 11.

Eia recolamus laudibus piis. — Dni Nativ. — Ca[10].
Rep. hym., 5323. — Notker.

Epiphaniam Domino — Dni Epiph. — Ca[16].
Rep. hymn., 5497.
Trib., VI, 9 ; XVIII, 260.
Manual, 327.



Exultemus in hac di- e fes-ti-va. — S. Virg. — Mb[160]. Pa [80].[139].
Rep. hymn., 5765.

Gaude caelestis sponsa. — S. Virg. — Cb[111].
Rep. hymn., 6739.

Gaude cunctis veneranda. — S. Annae. — Cb[105].
Rep. hymn., 6752.
Signalée dans un missel d'Aix-la-Chapelle.

Gaude prole Graecia. — S. Dyonisii. — Pa[131].
Rep. hymn., 6912. — Adam.
Var. prec., p. 221.
Séq. d'Adam, p. 125.
Sur la mélodie de *Mane prima*.

Gaude Roma caput mundi. — SS. Petr. et Paul. — Mb[159]. Pa[105].
Rep. hymn., 6928. — Adam.
Séq. d'Adam, p. 75.

Gaude Sion in decore. — S. Hieron. — Cb[101].
Rep. hymn., 6942 (= G. S. de d.).

Gaude Sion quod egressus. — S. Elisabeth. — Pa[139]. Cb[109].
Rep. hymn., 6958.
Cant. fr. m., 277.

Gaude turma tri- umphalis. — SS. Mauritii et soc. — Pa[128].
Rep. hymn., 6986.

Gaude Virgo Mater Christi. — B. M. V. — Mb[169].
Rep. hymn., 7014.
Cant. fr. m., 340.

Glorioso Chrysostomo. — S. Ioan. Chrys. — Cb[100].
Rep. hymn., 7355.
Signalée seulement dans les missels de Tournai.

Grates nunc omnes reddamus. — Dni Nativ. — Ca[9].
Rep. hymn., 7390. — Notker (?).

Hac in di-e iocundemur. — S. Piati. — Pa[130].
Rep. hymn., 27477.

(*A suivre.*) Abbé P. Bayart.

Nouvelles musicales

Les Chanteurs de Saint-Gervais à l'Exposition de Gand.

A l'occasion du congrès d'Archéologie réuni à Gand, les membres du Comité musical de l'Exposition eurent l'heureuse idée d'offrir aux congressistes un concert de musique ancienne, le 9 août, dans la salle du Palais des Fêtes. Ce fut L. Saint-Requier, directeur des Chanteurs de Saint-Gervais, qui eut mission d'organiser et de diriger ce festival. Il eut la très louable pensée de composer un programme qui, sauf un délicieux *alleluia* grégorien, ne comportait que des œuvres françaises. — M. P. Séchiari, dont l'excellent orchestre se fit applaudir pendant tout le mois d'août dans ses concerts quotidiens, laissa donc, ce soir-là, le bâton à L. Saint-Requier, qui eut ainsi sous sa direction les Chanteurs de Saint-Gervais et l'orchestre Séchiari. Avec de pareils éléments, la tâche se trouvait singulièrement facilitée, et le succès certain d'avance.

Ce fut devant une salle archi-comble que fut exécuté le programme suivant :

1re Partie : *Ouverture de « Joseph »*, Méhul ; 2° *Il est bel et bon*, Passereau ; *Vous me tuez si doucement*, Mauduit ; *Allons gay, gay, bergères*, Costeley (les Chanteurs de Saint-Gervais) ; 3° *Alleluia grégorien* ; 4° *Hippolyte et Aricie* (*La chasse*), J.-P. Rameau (Mmes Madeleine Épardaud, Hélène Cibert et les Chanteurs de Saint-Gervais) ; 5° *Deux chansons de cour du XVIIe siècle* (anonymes), (les Chanteurs de Saint-Gervais) ; 6° Deux mélodies populaires françaises (harmonisation de L. Saint-Requier), *Chante*, *Rossignol* ; *le Moulin* (Mme Cibert et les Chanteurs de Saint-Gervais).

2e Partie : Fragments de *Castor et Pollux* de J.-P. Rameau : *Télaïre* (Mlle Fanny Malnory) ; *Phébé* (Mmes Madeleine Épardaud) ; *Pollux* (M. Edgard Monys) ; *Suivantes d'Hébé* (Mmes M. Épardaud et H. Cibert). — 1° *Ouverture* ; 2° Acte I : scène I, II, III, IV, airs de ballet ; 3° Acte II : scènes I, II, IV, V ; 4° Acte III : airs de danse.

Mlle Fanny Malnory, dont le talent prend chaque jour plus d'autorité, chanta le rôle de Télaïre avec des accents pathétiques, et sut être émouvante avec simplicité, surtout dans l'admirable air du 1er acte : « Tristes apprêts », qui lui valut une longue ovation. — M. E. Monys fut son très digne partenaire dans le rôle de Pollux. La chaleur de son timbre et son émotion communicative furent particulièrement mises en valeur dans le fougueux récit du 2e acte : « Ah ! laisse-moi passer ». On retrouve chez cet artiste la compréhension du récit de Rameau, tel que Ch. Bordes l'avait senti, c'est-à-dire le souci de le rendre *vivant et expressif* passant avant tout autre. Le rôle de Phébé était confié à Mme Madeleine Épardaud. Pour la première fois, cette jeune artiste abordait une œuvre de Rameau, c'est-à-dire la musique la plus « ingrate » qui soit pour ceux qui ont l'honneur d'en être les interprètes, tant elle demande d'intelligence dans les détails expressifs, de variété dans la couleur de la voix, de souplesse dans la déclamation. Mme Épardaud vainquit admirablement ces difficultés, et sortit, de plus, vaillamment d'une autre en chantant avec charme l'air suraigu du ballet du 2e acte : « Voici des Dieux. »

Malgré le talent dépensé par tous dans l'interprétation de *Castor et Pollux*, qui fut parfaite, tant du côté des solistes que des chœurs et de l'orchestre, le public

réserva son plus chaleureux accueil, poussé jusqu'à une ovation formidable, au simple alleluia grégorien et aux deux mélodies populaires, dont d'ailleurs Mmes H. Cibert et J. Édiat furent, elles aussi, les parfaites interprètes.

Les Chanteurs de Saint-Gervais, stimulés par la présence de cet auditoire de près de 4.000 personnes, chantèrent les œuvres charmantes de Passereau, Mauduit, Costeley, etc., avec leur verve spirituelle et une souplesse de nuances qui, une fois de plus, leur valurent un succès enthousiaste. Dans les chœurs de Rameau, ils furen admirables d'expression et de variété.

En résumé : bonne journée pour l'Art français, les chanteurs de Saint-Gervais et le « mouvement *Schola* » ; autrement dit, pour l'œuvre toujours bien vivante de Charles Bordes, dont le souvenir dominait cette manifestation artistique.

E. de la Rocque.

Les chanteurs de Saint-Gervais ont, en outre, été porter la bonne parole, religieuse cette fois, à Vichy, Royat, Châtel-Guyon. A Vichy, ils chantèrent un Salut précédé de concert spirituel et, le lendemain, une Messe purement grégorienne ; aux deux exécutions on fut obligé de refuser du monde. Détail intéressant à noter : rarement auditoire des concerts Saint-Gervais vit pareille affluence de prêtres et de maîtres de chapelle. Espérons que les œuvres de Palestrina, Victoria et autres produiront une influence salutaire dans la région.

La Manécanterie des Petits Chanteurs à la croix de bois.

Cette vaillante compagnie n'a pas passé ses mois de vacances dans une inutile oisiveté. Après avoir, le 3 août, excellemment exécuté la messe *Sine Nomine* en l'église Saint-Remi de Dieppe et donné, le lendemain, une délicieuse audition et un Salut à Étretat, les Petits Chanteurs se rendaient à Solesmes pour vivre, à l'ombre des hospitalières murailles du monastère, cinq semaines de repos; mais d'un repos entrecoupé de répétitions, de causeries instructives et d'offices chantés çà et là. En effet, le 15 août, ils étaient à Laval ; le 17, à Château-Gontier ; le 21, les voici à Gastines ; le 28, de nouveau à Château-Gontier et le 31 à Juigné-sur-Sarthe. Le 7 septembre, nous les trouvons à Malicorne ; le 9, à Notre-Dame du Chêne. Et, à peine revenus à Paris, les voilà repartis, le 28 septembre, à Grisy-Suisnes, en Seine-et-Marne, pour y chanter la Grand'Messe.

Partout une assistance nombreuse a témoigné aux Petits Chanteurs sa plus chaude sympathie ; et le souvenir de leur passage, de leurs voix charmantes et pures reste comme une vision céleste et fugitive, trop vite disparue.

Enfin, le 4 octobre, la Manécanterie payait une dette de reconnaissance envers un de ses plus généreux bienfaiteurs en chantant, à Saint-Philippe-du-Roule, la messe de mariage du duc E. de Trévise : *Grand'Messe* solennelle, célébrée avec diacre et sous-diacre, où l'on n'entendit cependant aucun autre instrument que l'orgue. Après le *Veni Creator*, chanté par la maîtrise, la Manécanterie, renforcée de quelques voix d'hommes de la *Schola*, commença la Messe *Sine Nomine*. Le verset du graduel fut chanté par M. Tremblay et celui d'*alleluia* par les enfants. Après l'Elévation, MM. Gibert et Gébelin firent entendre l'*O mysterium ineffabile* de Cauperin ; ce fut la seule concession, très légère, aux usages parisiens. A la sortie, la Maîtrise exécuta de la tribune l'*Alleluia* de Haendel. Le grand orgue avait été tenu, entre temps, par M. Cesare Galeotti.

Qu'a pensé de tout cela le public habituel des grands mariages parisiens qui emplissait l'église ? Nous ne le savons. Ce que nous pouvons affirmer, c'est que le clergé de Saint-Philippe-du-Roule s'était fort bien prêté à cette belle innovation qu'on voudrait voir imitée un peu partout.

En Province. — Non contente de répandre à Paris la bonne parole grégorienne, Mme Jumel étend dans les endroits les plus divers le rayonnement de son inlassable activité. D'abord à Bayeux, dans une séance présidée par S. G. Mgr Lemonnier,

elle a fait exécuter, avec le concours de Mmes Cibert, Jeandet, de Guinhald, Mlles Bourrel et Boudon, le *Christus factus est*, l'Épître farcie du Jour de Pâques, la Prose de l'âne, le *Kyrie* de sainte Hildegarde, etc., cependant que la Schola Jehanne d'Arc de Bayeux « entrelardait » le programme avec du Roland de Lassus, du Bach et le *Xristus vincit*. Le tout avait été précédé d'une brève causerie de Mme Jumel sur le plain-chant. Nous n'insisterons pas sur le succès qu'elle a obtenu ; des réfractaire furent obligés d'avouer que si le chant grégorien était toujours exécuté ainsi, cela ferait vraiment plaisir à entendre !

A Longpont, dans l'Aisne, nouveau succès pour cette vaillante protagoniste du grégorien, aidée de ses élèves et du chœur d'hommes de l'École liturgique du Monastère Saint-Louis du Temple (à Paris), à l'occasion de la visite faite dans cette célèbre abbaye sous les auspices des Conférences Chateaubriand ; la messe fut dite sous la présidence de Dom Pothier, la partie grégorienne étant patronnée par V. d'Indy. Le difficile Propre de saint Boniface, confié aux élèves de Mme Jumel, alternait avec la messe du commun *Cum jubilo*. L'exécution, excellente, fut une nouvelle victoire pour la cause grégorienne.

A Bellevue, Mme Jumel a eu la chance de rencontrer une rare unanimité : curé, vicaire, organiste, aumônier des Sœurs, tout le monde est grégorianiste ; aussi profitant de cette aubaine, a-t-elle aussitôt suscité des bonnes volontés : un chœur d'hommes et de dames, formé par ses soins, assure l'office tous les dimanches. Détail surprenant : *il n'y a pas de chantres*. C'est dans le chœur d'hommes que se recrutent les fidèles qui assument à chaque synaxe ce rôle important. A Pâques, on avait corsé la partie musicale, le matin, avec le difficile *Regina Coeli* d'Aichinger et l'*O bone Jesu* de Palestrina ; le soir, avec l'*Ave verum* de Mozart et un *Tantum* de Bach. En outre, pour constituer un fonds de Maîtrise et pouvoir acheter des *Kyriale* à distribuer aux fidèles, un concert a été donné, le 4 mai, à Bellevue ; la première partie comprenait des pièces grégoriennes peu connues : l'ancienne prose *Veneremur Virginem*, la prose de l'âne, le trope à sainte Cécile, etc. ; dans la seconde, figuraient des pièces non moins difficiles que la *Vierge à la crèche* de Franck et *Louez le Dieu puissant* de Bach ; Mme Jeandet prêtait son concours à cette séance ; sa voix si pure s'adapta excellemment à l'interprétation d'un air du *Messie* et de la *Procession* de Franck. Tels sont les résultats obtenus à Bellevue. Voilà à quoi on arrive *quand on veut*. Que cela serve d'exemple à bien des maîtrises, et... à bien des curés !

E. B.

Epinal.— La *Schola* d'Epinal, dirigée par M. l'abbé Guillaume, a donné l'*Orphée* de Gluck conformément à l'édition originale, avec M. Plamondon dans le rôle d'Orphée. Le succès, très mérité, a été considérable ; un fort joli programme, avec bref commentaire explicatif, donnait aux auditeurs les notions indispensables pour goûter pleinement ce chef-d'œuvre. Le 18e concert de la *Schola* d'Épinal constitue une des plus heureuses tentatives de décentralisation artistique de ces derniers temps : il est à souhaiter que l'accueil qu'on lui a fait provoque de nombreuses imitations en d'autres villes ; la *Schola* d'Épinal a le droit d'être fière de cette séance.

E. B.

Nancy.— Pour terminer la saison, les concerts du Conservatoire, dirigés par Guy Ropartz, ont donné *les Enfants à Bethléem* de G. Pierné. Pour interpréter cette partition, on a dû recourir à divers chœurs d'enfants ; il faut signaler parmi eux le groupe des alti, provenant en partie de l'église Saint-Joseph et savamment dressés par M. l'abbé Parisot; on a remarqué spécialement leur bonne mise au point et la fraîcheur de leur sonorité. Notons, en passant, que dans l'église Saint-Joseph, s'il ne se trouvait — tels des loups dans la bergerie — d'ignares opposants aux désirs du curé et de ceux qui ont charge de la Maîtrise, le chant grégorien y brillerait du plus vif éclat, au plus grand avantage des âmes et de l'Art.

Chronique des Concerts

La date attribuée à Pâques cette année a coupé la saison en deux parties égales, de sorte qu'on a eu l'impression, en avril, de recommencer le mois de janvier : concerts sur concerts, il en pleuvait de partout ! — Aux Concerts Lamoureux, notons l'incisive ouverture de *Polyeucte* de P. Dukas, la reprise des variations à rebours d'*Istar*, où le thème, suivant la donnée du livret, se présente de plus en plus simplement, et l'exécution des *Évocations* d'A. Roussel. Je ne reviendrai pas sur tout ce qu'on a dit d'élogieux, avec raison, de cette œuvre capitale ; il est permis de regretter qu'on n'en ait pas donné une seconde audition, plus soignée dans le détail, en ne choisissant pas un dimanche où le tout-Paris musical profitait des vacances de Pâques.

La *Schola Cantorum* a clôturé la série de l'abonnement par deux exécutions du *Chant de la Cloche* de V. d'Indy, sous la direction de l'auteur. Le succès le plus complet a accueilli cette œuvre capitale, qui exigerait des commentaires trop développés pour être insérés à cette place. On est particulièrement subjugué par les diverses peintures du mouvement des foules dans la Fête et l'Incendie. L'harmonisation et la mise en œuvre de l'*In Paradisum*, dans le « Triomphe final », couronnent magnifiquement cette splendide légende.

Toujours à la *Schola*, Mlle Selva consacre deux séances à Beethoven. Mlle Dron célèbre Chopin, Brahms, les modernes, Beethoven ; cette brève énumération suffira à ceux qui connaissent les talents divers de ces deux éminentes artistes.

Signalons la chaleureuse exécution de la *Symphonie* de Franck aux Concerts Hasselmans, dans les programmes desquels nous trouvons encore *Ma Mère l'Oye* de Ravel, très bien jouée, et accueillie avec un gros succès, des airs anciens, pas très amusants, de Cavalli, Paesiello, Piccini, chantés excellemment par Mme Ida Isori, le *Poème* de Chausson, malheureusement déparé par le *vibrato* exagéré de M. A. Geloso.

La Société Nationale, qui a dépassé le 400e concert, inscrit à ses programmes quelques œuvres consacrées : *Cerdaña*, de D. de Sévérac ; la *Sonate pour piano* de V. d'Indy, les *quatuors* à cordes de C. Chevillard et A. Magnard. Parmi les premières auditions, très nombreuses, on doit noter le remarquable quatuor à cordes de J. Renié, la *Sonate pour piano et violoncelle* de C. Thirion, les intéressants *Préludes Flasques* d'Erik Satie (qui ont provoqué les appréciations les plus opposées), et en particulier les pièces du concert annuel avec orchestre : l'austère *Hymne à Vénus* d'A. Magnard, magnifiquement dirigé par Rhené Baton ; le curieux *Madrigal* de M. Pollet ; la pittoresque et savoureuse *Procession du Rocio* de J. Turina, d'exquis fragments de la *Belle au Bois Dormant*, de G. de Lioncourt. Citons encore les *Danses hindoues*, extraites de la *Sakountala* de M. Bertelin, sur des thèmes exotiques d'une expression étrange ; les *Poèmes d'Octobre*, pleins d'intimité et de tristesse, de P. Bretagne, et le *Poème* de Ch. Sohy, dont l'écriture toujours claire et distinguée s'adapte habilement aux paroles.

Les pianistes font rage, si j'ose m'exprimer ainsi. Voici, par ordre de date, Mlle Véluard, qui inscrit à son programme des pièces rarement jouées de V. d'Indy, d'A. de Castillon (*Fugue no 3*), de Chabrier (*Bourrée fantasque* et *la Mélancolie* —

très gaie !) ; aidée de M. F. Touche, elle joue la *Sonate* de Witkowski et celle de Fauré, cette dernière dans un style un peu trop « étude de Czerny » à notre gré.

M. D. J. Vécsei interprète avec un brio remarquable et une facilité surprenante les deux concertos de Liszt, accompagné par l'orchestre philharmonique. Mlle Lewinsohn donne à son concert le *Carnaval* de Schumann et diverses pièces de Chopin ; elle a de jolis doigts, mais elle se permet des fantaisies d'un goût douteux ; elle enlève très brillamment, pour clôturer son programme, le *Napoli* de Liszt. M. Cl. de Amelungen réussit mieux dans les pièces de douceur que dans des œuvres aussi puissantes que la *Sonate* en *sol* mineur de Schumann ; aussi je citerai avec plaisir son excellente interprétation de plusieurs Préludes, Études et Valses de Chopin. M. H. Schidenhelm commence sa séance chez Érard par une transcription pour piano du concert d'orgue de W. Fr. Bach ; on ne saurait l'approuver en cela ; le reste du programme, consacré à Mendelssohn, Schumann et Chopin est accueilli avec faveur — la *Ballade* en *fa* mineur déchaîne un succès fou — en dépit d'une certaine monotonie générale dans le style. M. Marcel Ciampi ne m'a pas paru très « en forme » pour son concert, dont l'excellent programme comprenait la *Sonate* en *ré* mineur, *op. 31*, de Beethoven, le *Carnaval* de Schumann et des pièces de Chopin ; sans parler de quelques accrocs facilement évitables, l'interprétation manquait de poésie, et les mouvements étaient pris trop au métronome ; par contre, le *Concert* en *ré* de Chausson, avec G. Énesco et le quatuor Willaume, fut parfait de tout point et constitua un vrai régal de dilettantes. Mlle Coffer a de la puissance, de la netteté, de jolies nuances, du sentiment ; elle se fait acclamer dans la *Sonate, op. 30* de Beethoven, ainsi que G. Énesco ; après une telle œuvre, après de magnifiques *Études* de Chopin, et la *Ballade* en *fa* mineur, elle a la malheureuse idée de terminer son concert par des pièces modernes, fort bien exécutées, mais d'intérêt secondaire. — L'éloge de Mlle Boutet de Monvel n'est plus à faire : aussi suffira-t-il de mentionner les quatre séances qu'elle a données : la première avec P. Viardot (sonates de Haendel, Schumann, Franck) ; la seconde consacrée à des œuvres de Bach, à la *Sonate, op. 27, n° 2* de Beethoven et aux *Kreisleriana* ; la troisième à la *Sonate, op. 90*, de Beethoven et à des œuvres de Chopin ; la dernière, avec le concours de Mlle Caffaret, présentait le magnifique programme suivant : *Concertos* en *ut* majeur et *ut* mineur à deux pianos de Bach, et le *Prélude, Choral* et *Fugue* de Franck.

Voici le tour des violonistes. Mlle S. Filon affirme de très sérieuses qualités dans la *Symphonie Espagnole* de Lalo ; son succès augmente encore dans l'exécution de diverses petites horreurs, sur lesquelles il vaut mieux ne pas insister et qu'elle joue visiblement en vue du public ; Mlle Montjovet prêtait à ce concert le concours de sa voix magnifique, notamment dans de très intéressantes mélodies de L. Vierne, accompagnées par l'auteur. — Mlle Ch. Roussel déchaîne un vrai délire dans la salle ; elle a beaucoup de justesse, de virtuosité, de finesse, de douceur. Elle a l'excellente idée d'inscrire à son programme un concerto à trois violons de Vivaldi. Par contre, elle joue des transcriptions plus que suspectes, et finit, toujours en vue de stupéfier le public, par *Thème et Variations* de Paganini. Heu ! heu !... — Les programmes des trois récitals de M. Durosoir contenaient, à côté d'œuvres de premier ordre, l'indication de pièces moins drôles : *Concerto* de Max Bruch, de Viotti, de Wieniawski (décidément, c'est à se demander si les violonistes ont bien le sens de la Musique, tout court, avec un grand M !). Dans sa première séance, la seule à laquelle nous ayons pu assister, il a joué une Sonate de Porpora, la *Suite* en *ré* mineur de Bach pour violon seul (dans un style trop froid — la chaconne allait au métronome), la charmante *Sonate* de Lolli, dont la basse a été réalisée par Tournemire et dans laquelle le violon use de la scordatura pour la corde *sol* (excellent accueil, surtout pour l'adagio très mozartien) et le concerto en *sol* mineur de Max Bruch.

Mme Litvinne a donné au Trocadéro, devant une salle insuffisamment garnie, un concert consacré à des œuvres de Saint-Saëns et de Wagner. Le rapprochement de ces deux auteurs est peut-être un peu osé ; en tout cas, les pièces choisies pour représenter le premier maître semblaient calculées tout exprès en vue de mieux faire valoir le second ; c'étaient : *la Fiancée du timbalier*, l'air d'*Hercule* de Déjanire

(chanté par Altchewski, c'est tout à fait romance italienne ; de plus, le chanteur disait : je t'aime, comme il aurait dit : je vais prendre un ticket de métro ; néanmoins tel est le prestige d'une réputation, qu'on a crié *bis, rebis*, etc. ; on aurait eu plutôt envie de jeter de gros sous !), puis M. Boucherit a joué *le Cygne* parfaitement et le *Rondo cappriccioso* en style de brasserie ; enfin, le duo de *Samson et Dalila*, accueilli par des *bis* sans fin. Par contre, l'interprétation des œuvres de Wagner a atteint aux plus hauts sommets de l'art ; notamment les cinq *Poèmes* (et spécialement *Rêves*) et *la Mort d'Yseult* ; l'accompagnement était parfait ; on n'a eu qu'un regret, c'est d'entendre chanter cela en français : toute traduction déplace forcément non seulement l'accent des mots, mais, ce qui est bien plus grave, l'accent pathétique de la phrase.

Mlle J. Pelletier a donné, avec le quatuor Geloso et M. Blanquart, un excellent concert dans lequel tout a mérité les plus grands éloges ; on peut signaler spécialement *le Tilleul* de Schubert comme ayant la palme. — Mlle Marthe Prévost, dans sa séance à la salle Gaveau, nous a particulièrement plu dans l'air de Léa de l'*Enfant prodigue* de Debussy ; elle avait pour partenaire M. Schmitz, qui a eu un gros succès dans le *Prélude et Fugue* en *sol* mineur de Bach-Liszt ; mais pourquoi les pianistes, qui ont une si belle littérature musicale, s'obstinent-ils à jouer des transcriptions dont l'effet est toujours inférieur à celui de l'œuvre originale donnée sur le plus petit orgue à tuyaux ? — Au concert de Mlle Luquiens nous avons goûté surtout les *Lieder eines fahrenden Gesellen* de Mahler et le *Nocturne* de Franck ; M. W. Bastard prêtait le concours de son talent dans du Gigout et du Boëllmann.

Mlle M.-A. Régnier, premier prix de harpe en 1912, a donné, salle Érard, un concert où elle a affirmé une maturité très supérieure à ce qu'on est en droit d'attendre en général de ces récentes lauréates : elle a joué avec une égale perfection des pièces aux difficultés les plus variées : *Romance* de Fauré, *Menuet* de Haydn, 2e *Ballade* de H. Renié, *Aubade* d'Hasselmans, etc., et, sous la direction des auteurs, l'*Allegro risoluto* de H. Renié et la *Fantaisie* de Th. Dubois : sonorité parfaite, nuances impeccables, excellent style, et, ce qui ne gâte rien, franc succès. — Le talent de M. Marcel Grandjany est depuis longtemps classé : aussi ferons-nous seulement mention de son admirable exécution, sur la harpe à pédales, de pièces non moins scabreuses que l'*Introduction* et *Allegro* de Ravel, des transcriptions de Scarlatti par H. Renié, des danses de Cl. Debussy ; le triomphe de la soirée a été pour la *Mandoline* de Parish-Alvars, morceau d'une difficulté étourdissante, qui n'a paru qu'un jeu d'enfant sous les doigts de l'habile exécutant.

Revoici la *Schola* et la musique ancienne : parlons d'abord des Concerts d'orgue G. Jacob. Le programme de leur douzième année comprenait les chorals des cahiers de Peters no V, VI et VII. Pour donner une idée exacte de ce genre peu connu, une brève causerie exposait l'histoire du choral, un chœur exécutait le choral à quatre parties, enfin l'orgue exécutait le *Choral* de Bach, qui est une variation du texte chanté. Le succès a couronné une idée excellente et qui mérite d'être imitée. — Un hommage a été rendu à H. Purcell, éminent maître trop ignoré en France, ce qui doit tenir à l'infériorité de ses pièces instrumentales à l'égard de ses opéras, totalement inconnus de ce côté-ci du détroit. En effet, dans la séance donnée à la *Schola*, j'ai de beaucoup préféré la partie vocale à la partie instrumentale, toujours un peu raide et sèche de facture. Au contraire, j'engagerai vivement les musiciens à parcourir la partition de *Dido and Aeneas* qui contient des merveilles d'expression.

Le concert donné par Mlle B. Duranton et F. Mesnier se recommandait non moins par le talent des interprètes que par l'excellence du programme : *Sonate à deux violons* de Haendel, *Variations sur un motif de Bach* par Liszt, *Concerto* en *la* majeur pour violon de Mozart, les *Variations symphoniques* de Franck, le *Concerto à deux violons* de Bach, avec le concours de MM. Baillon. — Parfaite soirée aussi que firent passer à leurs auditeurs MM. Joubert et Wins : sonates pour piano et violon *op. 47* de Bethoven, *op. 105* de Schumann et celle de Franck ; le tout exécuté avec beaucoup d'expression et de charme. — Au concert M. Dumesnil, G. Énesco et A. Hekking, aidés d'A. Tourret et M. Vieux, on a entendu le quintette de J. Huré, œuvre

inégale, pleine de coins extrêmement recherchés et non dénuée d'intérêt ; la *Sonate* de L. Thirion pour piano et violon ; les deux premières parties en sont un peu confuses, mais la fin est fougueuse et d'un développement intéressant ; enfin le quintette de Fl. Schmitt, dont les thèmes, peu caractérisés d'abord, donnent naissance à de larges développements remplis de trouvailles heureuses. — Limités par la place, nous ne donnerons qu'une mention, avec *satisfecit*, aux Concerts Chaigneau, qui continuent leur bonne besogne en faisant entendre des œuvres rarement jouées. — De même, il sera accordé une autre mention au Salon des Musiciens français, où il n'est exécuté que de la musique moderne et ultra-moderne ; le plus léger compte rendu des huit séances de cette année, toutes intéressantes, excéderait le cadre de cet article ; notons, en passant, au dernier concert, le *Trio* de Ch. Tournemire et le *Deus Israel* pour chœur et orgue d'A. Gastoué.

Un essai de décentralisation artistique... parisienne a été tenté non sans succès, à Passy, dans un quartier loin de tous les concerts, par les fondateurs de la *Quinte*, MM. Fr. Schneider, Schlossmayer, H. de Renaucourt, F. Otscharkoff et Ermend Bonnal. Avec des concours comme ceux de Mlle Vallin, M. Élain, M. E. Sizes, ils ont donné quatre séances modèles, tant par la haute tenue des programmes que par la perfection de l'exécution. Une autre tentative de décentralisation nous est fournie par l'Association des Concerts Schmitz et A. M. M. A., fondues ensemble et donnant leurs concerts salle Malakoff. Les programmes, généralement bien composés, portent sur la musique depuis le XVIe jusqu'au XXe siècle. L'orchestre, encore inexpérimenté, se tire heureusement des difficultés, grâce à la vigilance du chef ou des auteurs ; c'est ainsi qu'on a pu donner sans accroc des œuvres telles que la *Symphonie sur un thème montagnard* de V. d'Indy, la *Damoiselle élue* de Debussy ou la *Fantaisie pour piano et orchestre* de Louis Aubert ; on ne peut qu'applaudir à de tels résultats.

Traitons maintenant de la musique religieuse et voyons ce qu'on en a fait en dehors ou à l'intérieur des églises, d'après l'ingénieuse division suggérée par les programmes de la Société des Amis des Cathédrales. Cette société a donné, salle Gaveau, une séance parfaite sous la direction de M. Letocart : chorals de Bach, pièces à quatre voix de l'ancienne école française, vieux Noëls, tout était choisi par le goût le plus sûr et exécuté excellemment ; l'éminent organiste, Ch. Tournemire, joua, avec cette exquise musicalité qui lui est si personnelle, un choral de Krebs, une Toccata de Buxtehude, le *Choral 45* et le *Prélude et fugue* en *la mineur* de Bach. A la salle Malakoff, les chanteuses de Sainte-Cécile font entendre du chant grégorien : Trope à sainte Cécile, un Répons du XIe siècle, le *Kyrie* de sainte Hildegarde, puis, pour montrer que « le moderne » ne les effraye pas, le délicieux *Regina Coeli* de Bl. Lucas, l'*Ave Maria* de Perruchot, le *Nunc dimittis* de Bordes : enfin les chœurs d'Esther, de Moreau (1689), dont les soli étaient magnifiquement dits par Mlle Malnory. A la *Schola* enfin, Mme Jumel ravit un public d'élite, en faisant exécuter à ses élèves des pièces grégoriennes et des motets du XVIe siècle : *Laetabundus*, l'ancien *O magnum mysterium*, suivi de celui de Vittoria, *l'Alleluia Rosa vernans*, etc. On a particulièrement goûté la suavité de l'interprétation et l'indéfectible unisson des voix qui, très bien « posées, » donnaient l'impression d'une belle flûte d'orgue, sans aucun chevrotement ni aucune de ces théâtrales sentimentalités — trop fréquentes dans les auditions de musique d'église.

Entrons maintenant dans les temples, et citons, pour mémoire, les efforts couronnés de succès de la « Schola de Saint-Louis d'Antin », sous l'habile direction de M. de Ranse ; encore un coin de Paris où lève la bonne graine ! — A Charenton, rappelons la magnifique messe grégorienne chantée, le 2 février, par D. Lucien David ; le *Gloria* sans accompagnement restituait l'impression des temps du moyen âge ; outre l'excellent ensemble, l'exécution se faisait remarquer, au point de vue artistique, par sa musicalité ; au point de vue religieux, par un exquis sentiment de piété. — Voici Pâques : à Plaisance, autre forteresse défendue par de courageux efforts, on affronte avec succès le redoutable programme suivant : *Psaume* CL de Franck, *Quam dilecta* de Rameau, *O gloriosa* de La Tombelle, *Tantum* de Bach, *Halleluia* du *Messie*. (De

plus, une répétition de chant grégorien a lieu tous les mercredis à l'issue de l'office du soir : un bon point à cette paroisse !) — Le groupe de grégorianistes dirigé par Mlle Marion Ernest donne à Passy des offices modèles à cette même époque des jours saints et de Pâques : répons de Palestrina et Vittoria, choral de la *Matthäus Passion* de Bach, messe de Pâques selon la Vaticane, *Ave verum* de Josquin de Prés ; voilà de quoi contenter les plus exigeants. — Il n'est pas jusqu'à la paroisse Sainte-Anne de la Maison Blanche, à propos du *triduum* organisé en souvenir du Père Captier et des Dominicains d'Arcueil massacrés avenue d'Italie en 1871, qui ne se mette à la bonne musique : pièces de Schütz, Haendel, Carissimi, Franck, Clérambault, Fauré, Nanini, Bach, et chant grégorien interprétés par Mlle Bl. Lucas, MM. Tremblay, Gervais, Fumet, Arnaldez et Chappelon.

Le groupement des « Catholiques des Beaux-Arts » (C. D. B. A.), auquel on doit déjà tant d'heureuses innovations, a fait célébrer en mai, à Saint-Eustache, un office solennel ; il s'agissait d'obtenir une quête assez fructueuse pour couvrir les dépenses d'érection de la petite église Sainte-Cécile, édifiée récemment dans le quartier de la Plaine, coin de Paris délaissé, sans ressource, et uniquement peuplé de très pauvres gens. L'architecte a tiré un parti artistique du déplorable local imposé par la nécessité : une grange à pommes de terre ! Comme au moyen âge, l'architecte a *dirigé et inspiré les décorateurs d'après la doctrine traditionnelle de l'Église et les données de la liturgie* ; tous les artistes qui ont collaboré à l'ornementation ont fait le don gratuit et anonyme de leur travail. Disons que c'étaient tous des C. D. B. A. et que leur don vraiment royal (l'autel est un pur chef-d'œuvre) a été fait au nom de la collectivité des C. D. B. A. L'office organisé à Saint-Eustache présentait cette particularité d'offrir, à côté de pièces de chant grégorien, de Palestrina, de Schütz, de Leclair, de Franck, une série d'œuvres modernes dues à des compositeurs appartenant au groupe des C. D. B. A. Citons d'abord le *Mihi enim vivere Xristus est* de L. Ceillier, choral *obstinato* pour orgue et chœur, dont l'effet sonore, les heureuses harmonies révèlent une parfaite maîtrise dans l'art difficile d'écrire les chœurs; puis le *Psaume CXVI* d'A. Philip pour deux orgues, chœur et orchestre, déjà cité ici avec éloges ; le délicat *O sacrum convivium* d'E. Berlhe, véritable inspiration d'une âme croyante ; le *Stetit Angelus* de Bl. Lucas, exquise méditation dont la douceur faisait contraste avec le rutilant *Jubilate Deo* de P. Bazelaire pour deux orgues et chœur : ses rythmes fracassants et la sonorité de ses chœurs terminaient brillamment cette belle séance.

Je cite pour mémoire la « Manécanterie des Petits Chanteurs à la Croix de bois », devenue l'organe attitré et indispensable de la diffusion grégorienne et palestrinienne à travers la France ; le seul énoncé des lieux et dates de ses exécutions pour cette année tiendrait plusieurs pages de cette revue ; on trouvera ses principaux succès enregistrés aux *Nouvelles musicales*. Terminons par la mention due à Saint-Eustache, où les séances du Vendredi Saint (*les sept Paroles* de Haydn), de Pâques (Messe à deux orgues de Widor), de la Pentecôte et de la Fête-Dieu (Messe à deux orgues de Vierne), sous la direction de F. Raugel, maintiennent la vieille réputation de ce sanctuaire artistique. Ajoutons que, depuis la Pentecôte, cette église est devenue une citadelle grégorienne, grâce au dévouement éclairé d'un protecteur de l'Art religieux, et que des cours publics de plain-chant s'y font régulièrement sous la direction du signataire de ces lignes.

E. Borrel.

PETITE CORRESPONDANCE

N. B. — *Il est répondu dans cette rubrique aux demandes de renseignements susceptibles d'intéresser nos lecteurs. La réponse sera donnée ici même, sauf pour les personnes qui désireraient une réponse personnelle.*

En raison des nombreuses demandes de renseignements qui nous sont adressées par nos abonnés ou autres personnes, il ne nous sera possible de répondre personnellement désormais qu'aux lettres qui contiendront 0 fr. 30 en timbres-poste.

Dans cette rubrique, nous insérerons volontiers au titre Demandes *les questions qui nous seront envoyées par nos abonnés. Les personnes autres voudront bien, pour frais d'insertion, joindre 0 fr. 30 à leur demande.*

Réponse

V. D., Draveil. — Le *Sanctus* dit « de Beethoven » n'appartient à aucune messe composée par le maître, c'est une mauvaise adaptation à son cantique *Die Himmel rühmen* (*Les cieux racontent*), que vous trouverez d'ailleurs avec son texte, et sa musique originale, dans le fascicule des cantiques de Beethoven édités à la *Schola.*

A plusieurs abonnés. — Sur le chant du *Sanctus* : oui, la S. Congrégation des Rites, nonobstant la coutume contraire qui s'introduisait en nombre d'endroits depuis quelques années, a maintenu et confirmé la séparation du *Benedictus,* qui DOIT être chanté après la consécration. Par conséquent, le chœur s'arrête après le premier *in excelsis*; l'orgue, suivant la prescription liturgique, joue *graviori et dulciori sono* à la Consécration ; le chant reprend après l'élévation du calice, et l'orgue continue de jouer jusqu'au *Pater.*

BIBLIOGRAPHIE

N.-B. — *Nous rendrons prochainement compte des beaux volumes de* Joh. Wolf *sur* l'Art de la Notation, *de* dom Jeannin *sur* le Chant Syrien, *et de la publication, par le* Dr Gmelch, *des* Œuvres Musicales de Sainte Hildegarde.

André Pirro : **Schütz**, 1 vol. in-8° de la collection *Les Maîtres de la Musique*, avec portrait hors texte et citations musicales, 3 fr. 50. (Librairie Félix Alcan.)

Le livre publié aujourd'hui dans la collection des *Maîtres de la Musique* est le premier qui ait été jusqu'ici, en France comme en Allemagne, consacré spécialement au grand précurseur de J.-S. Bach : Heinrich Schütz (1585-1672) ou *Sagittarius*, l'un des Pères de la musique. M. Pirro avait déjà publié dans la *Tribune de Saint-Gervais* (avril 1900) une esquisse de cette grande figure ; aujourd'hui, non seulement il achève le portrait de Schütz, mais en même temps il nous offre un tableau très complet et très varié de la vie musicale du début du XVIIe siècle à Cassel, à Venise, à Dresde, et à Copenhague.

Sur ce fond de tableau, les grandes figures des Gabrieli (Giovanni et Andrea), puis celles de Praetorius et de Scheidt se détachent avec un relief saisissant, M. Pirro excellant à caractériser l'art d'un musicien ou d'une période en quelques lignes révélatrices, et d'un style intense, comme celui des gravures d'Albert Dürer.

C'est dire quel intérêt éveillera ce livre ; les musiciens se réjouiront qu'un si beau sujet ait été traité d'une façon si intéressante et en même temps si complète.

En plus du fait qu'il est une des figures les plus imposantes et les plus originales de la musique, Schütz, génial musicien, est un modèle de force morale, de foi profonde et de travail infatigable. Toute sa vie fut « pourchassée par la guerre », attristée par les plus cruels deuils de famille et la ruine de sa patrie, et jamais cet homme étonnant ne doute ni ne se décourage. Imprimant à chacune de ses œuvres une saisissante unité, il chante jusqu'au dernier jour l'hymne puissant de sa foi et de ses émotions saintes, toujours en progrès sur lui-même et en avance sur son temps.

L'œuvre de Schütz emplit dix-sept volumes de la grande édition Spitta (Breitkopf et Haertel) : Madrigaux italiens, Psaumes à plusieurs chœurs, Motets, Concerts spirituels, *Symphoniae sacrae*, Passions, Histoire de la Nativité, Sept Paroles de Jésus-Christ sur la Croix.

Dès la première œuvre (Madrigaux italiens), « il apparaît déjà que Schütz ne sera « pas seulement un architecte des sons, mais qu'il animera sa musique de tous les « mouvements de son cœur, et qu'il y fera resplendir toutes ses visions ».

Malgré la valeur des *Madrigali*, c'est surtout dans la musique religieuse [1] que Schütz affirme son génie grandiose.

1. Voici la liste des principales compositions de Schütz inspirées par des textes liturgiques :

Dans le volume IV des « Œuvres complètes » : *Cantiones sacrae pour 4 voix mixtes et Basse continue* :

N° 1. O bone, o dulcis. (1. Pars.) — 2. Et ne despicias. (2. Pars.) — 3. Deus misereatur nostri. — 4. Quid commisisti. (1. Pars.) — 5. Ego sum tui plaga dolori-.

Il faut lire son *Veni, sancte Spiritus* à quatre chœurs, avec accompagnement d'orgue, bassons, flûtes, cornets, trombones et violons, et surtout les trois parties des *Symphoniae sacrae* parues en 1629, 1647 et 1650.

Toutes ces œuvres, M. Pirro nous en donne de magiques analyses soutenues de textes musicaux, dont il faudrait tout citer pour en donner une idée.

Ce que Schütz « a contemplé renaît aussitôt pour nous ; et nous sommes sous l'empire de ses rêves. Nul musicien n'est un enchanteur plus puissant et plus prompt... Quand il écrit, il ne cesse pas d'être dans l'enthousiasme où le met la révélation des vérités divines... La prière et la musique de Schütz ont la même sincérité ; et c'est à cause de cela, justement, que sa voix est immortelle... » Il n'y a rien à ajouter à ces lignes, que de chanter cette musique mystérieuse, se laissant ravir par ses mélodies, si parfaites, et ses harmonies immenses.

Le livre de M. Pirro [1], nous l'espérons, fera renaître le goût de l'art de Schütz, si riche, si sincère et si puissant. Il faudrait rééditer pour l'usage pratique et reprendre tant de pages « dont la vive beauté se passe bien de commentaires », et ainsi se réa.

(2. Pars.) — 6. Ego enim inique egi. (3. Pars.) — 7. Quo, nate Dei. (4. Pars.) — 8. Calicem salutaris accipiam. (5. Pars.) — 9. Verba mea auribus percipe. (1. Pars.) — 10. Quoniam ad te clamabo. (2. Pars.) — 11. Ego dormio et cor meum vigilat. (1. Pars.) — 12. Vulnerasti cor meum. (2. Pars.) — 13. Heu mihi, Domine. — 14. In te Domine speravi. — 15. Dulcissime et benignissime Christe. — 16. Sicut Moses serpentem. — 17. Spes mea, Christe Deus. — 18. Turbabor, sed non perturbabor. — 19. Ad Dominum cum tribularer. (1. Pars.) — 20. Quid detur tibi. (2. Pars.) — 21. Aspice pater piissimum filium. (1. Pars.) — 22. Nonne hic est, mi Domine. (2. Pars.) — 23. Reduc, Domine Deus meus. (3. Pars.) — 24. Supereminet omnem scientiam. (1. Pars.) — 25. Pro hoc magno mysterio. (2. Pars.) — 26. Domine, non est exaltatum. (1. Pars.) — 27. Si non humiliter sentiebam. (2. Pars.) — 28. Speret Israel in Domino. (3. Pars.) — 29. Cantate Domino canticum novum. — 30. Inter brachia Salvatoris mei. — 31. Veni, rogo, in cor meum. — 32. Ecce advocatus meus. — 33. Domine, ne in furore tuo. (1. Pars.) — 34. Quoniam non est in morte. (2. Pars.) — 35. Discedite a me omnes. (3. Pars.) — 36. Oculi omnium in te sperant. (1. Pars.) 37. Pater noster, qui es in coelis. (2. Pars.) — 38. Domine Deus, pater coelestis. (3. Pars.) — 39. Confitemini Domino, quoniam ipse bonus. (1. Pars.) — 40. Gratias agimus tibi. (3. Pars.)

Dans le volume V : *Symphoniae sacrae*, Ire partie (Chant et Instruments) :

No 1. Paratum cor meum, Deus. Sopran & 2 Viol. — 2. Exultavit cor meum in Domino. Sopr. & 2 Viol. — 3. In te Domine speravi. Alto, Viol. & Fag. — 4. Cantabo Domino in vita mea. Ten. & 2 Viol. — 5. Venite ad me omnes qui laboratis. Ten. & 2 Viol. — 6. Jubilate Deo omnis terra. Basse & 2 Flautini. — 7. Anima mea liquefacta est. (1. Pars). 2 Ten. & 2 Fiffari. — 8. Adjuro vos, filiae Hierusalem. (2. Pars). 2 Ten. & 2 Fiffari. — 9. O quam tu pulchra es. (1. Pars) Ten., Bar. et 2 Viol. — 10. Veni de Libano, amica mea. (2. Pars). Ten., Bar. & 2 Viol. — 11. Benedicam Domino in omni tempore. (1. Pars). Sop., Ten., Basse & Cornetto. — 12. Exquisivi Dominum et exaudivit me. (2. Pars). Sop., Ten., Basse & Cornetto. — 13. Fili mi, Absalon. Basse & 4 Trombones. — 14. Attendite, popule meus, legem meam. Basse & 4 Trombones. — 15. Domine, labia mea aperies. Sop., Ten. & Cornetto, Trombones & Fag. — 16. In lectulo per noctes. (1. Pars). Sop., Alto & 3 Fag. — 17. Invenerunt me custodes civitatis. (2. Pars) Sopr., Alto & 3 Fag. — 18. Veni, dilecte mi, in hortum meum. 2 Sopr., 3 Ten. & 3 Trombones. — 19. Buccinate in neomenia tuba. (1. Pars). 2 Ten., Basse, Cornetto, Trombetta & Fag. — 20. Jubilate Deo in chordis et organo. (2. Pars) pour 2 Ten., Basse, Cornetto, Trombetta & Fag.

Dans le livre VI : *Petits concerts spirituels* (Chant et basse continue). — No 3 de la IIe partie : O Jesu, nomen dulce. — 4. O misericordissime Jesu. — 8. Bone Jesu, verbum Patris. — 9. Verbum caro factum est. — 10. Hodie Xristus natus est. — 17. Rorate coeli. — 23. Veni, sancte Spiritus. — 27. Jubilate Deo.

Dans le volume XIV : *Motets, Concerts*, etc. — No 1. Surrexit pastor bonus. — 2. Veni, sancte Spiritus.

1. La maison Breitkopf va faire paraître, avec de nouvelles illustrations, une traduction du *Schütz* de M. Pirro, par W. Gurlitt.

liserait dès maintenant le vœu qu'à la fin de son *Histoire de la Résurrection* Schütz adressait à Jésus-Christ :

Sic nunc mortali cecini quod voce, resurgens
Vocē immortali tunc tibi Christe canam.

FÉLIX RAUGEL.

DOM M. FESTUGIÈRE : *La liturgie catholique*. Essai de synthèse *suivi de quelques développements*. Un vol. in-8° de 200 pages Maredsous, 1913. Dépôt à Paris, 20, rue Monsieur, 3 fr. 50.

Parmi tous les ouvrages écrits en ces dernières années sur la liturgie, — et ils sont nombreux — celui-ci est destiné à faire époque, car, résumant une large vue d'ensemble sur le sujet, il est, pourrait-on dire, une sorte de *Somme*, ou répertoire liturgique, dans lequel, à la vérité, toutes les questions n'ont pas été amenées au même point, mais néanmoins, toujours suffisamment mises en relief, pour que, de là, la pensée découvre des horizons magnifiques à explorer.

La première partie du livre s'occupe des origines et de l'histoire de la liturgie catholique. Elle indique ses bases dans l'ordre naturel, son rôle et ses formes dans la vie du catholicisme jusqu'au XVIe siècle, époque à laquelle elle est sauvée du « sabotage » par le pape Paul IV et le Concile de Trente ; les influences avec lesquelles elle eut à compter au sein même de l'Église, depuis le XVIe siècle, ce qu'elle fut aux yeux du Romantisme et dans l'Église anglicane. Une deuxième partie traite de la liturgie catholique et du problème de l'expérience religieuse. Source et cause de vie religieuse sociale et individuelle, à elle sont dus les phénomènes de la vie mystique, et c'est elle, bien souvent, qui résout les problèmes de conversions au catholicisme. Mais, comme toute chose humaine, la liturgie et la spiritualité liturgique sont exposées à des abus que l'auteur souligne rapidement. La troisième partie du livre n'est qu'une esquisse des raisons théologiques sur lesquelles la théorie de la liturgie prend appui.

Comme appendice, l'auteur reprend et développe plus amplement la question de la liturgie comme source et cause de vie religieuse, et ce sont là 90 pages du plus attachant intérêt. « Je n'offre pas au public, dit en son style pittoresque le P. Festugière, le plaisir d'une promenade autour d'un monument achevé, et la jouissance de quelques beaux points de vue. J'ose l'inviter à une excursion austère dans un chantier de construction, d'où les échafaudages n'ont même pas disparu. » Que personne n'hésite à faire cette excursion. On y rencontre, chemin faisant, de saines et savoureuses jouissances intellectuelles tout en y faisant une riche et précieuse cueillette d'enseignements pratiques.

G. B.

RENÉ LENORMAND : *Étude sur l'harmonie moderne*, in-8° de 139 pages, net, 5 fr. Monde musical, 72, rue de Miromesnil, Paris.

Nous n'aurions pas à nous occuper de ce travail s'il n'avait acquis une juste célébrité par les polémiques qu'il a soulevées. On l'a baptisé : « Recueil des fautes d'harmonie moderne », invoquant contre cette dernière que l'oreille ne peut, systématiquement et sans relâche, être tenue par elle pour quantité négligeable. Concédons qu'il y a en harmonie une question d'accoutumance de l'oreille aux dissonances et aux modulations ; même jusqu'à ce que les premières soient devenues les plus âpres et les secondes les plus échevelées. Il y a cependant des cas où l'oreille la plus complaisante se rebiffe, témoin l'exemple cité à la page... Mais n'influençons pas le public. Procurez-vous donc ce livre capiteux ; donnez-vous la peine ou la joie de lire les exemples dont l'auteur l'a copieusement bourré. Plus encore, jouez-les : ainsi exposés, comme sur l'étal, membres pantelants arrachés du beau corps, peut-être, dont ils faisaient partie, avouez-le, ils font mal... à entendre.

Et l'on n'en est pas moins reconnaissant à l'auteur de nous avoir donné les moyens d'une audition aussi rare ; car il l'a fait avec infiniment d'esprit, une pointe aigre d'ironie qui ne messied pas au sujet et une audace... inouïe.

G. B.

Cantuale ad usum domus Parisiensis Congregationis Missionis, organo vel harmonio comitante, 1 fort vol. de 139 + 128 et 7 p., net, 9 fr., chez Desclée.

Il s'agit de la troisième édition d'un recueil fait à l'usage des Lazaristes, et qui comprend dans sa première partie les chants, rythmes, séquences, cantiques grégoriens les plus usités en l'honneur du Très-Saint-Sacrement, de la Sainte Vierge, du Sacré-Cœur, de saint Vincent de Paul, pour les défunts, pour le pape, etc. Signalons que tout n'y est pas du meilleur grégorien. Divers chants n'y sont pas encore conformes à l'Antiphonaire Vatican, et les extraits mêmes de l'Office de saint Vincent de Paul ne sont pas ceux de l'office noté seul approuvé, comme on était en droit de l'attendre. L'accompagnement est à 3 ou 4 parties, toujours simple, mais excellent par sa pureté et ses justes accentuations. Nous ferons l'éloge de la seconde partie, où, à côté d'œuvres parfaites ou très recommandables, empruntées aux classiques et aux modernes, se trouvent quelques très rares pièces d'une valeur un peu moindre. Mais dans les cantiques français, qui forment la troisième partie, de beaucoup la plus faible, la moins importante d'ailleurs, puisqu'elle ne comprend que 26 pages, on a quelque mal à trouver la perle : c'est le *Je vous salue*, ou le *Cantique à S. Vincent de Paul*, de Ch. Bordes, empruntés tous deux au fonds du Bureau d'Édition de la Schola. A part ces nécessaires restrictions, reconnaissons que c'est là un recueil heureux et très recommandable, d'une exécution typographique excellente, et qui rendra bien des services aux maîtrises et surtout aux accompagnateurs.

G. B.

VIENNENT DE PARAITRE (œuvres recommandées) :

Édition Biton :

C. Boyer : *Panis vitae, Ave verum corpus, Ave Maria, Beata Dei Genitrix*, à 4 voix mixtes ou 2 voix égales et orgue, partition, 2 fr. 25 ; voix, 0 fr. 25 ; J. Dagand : *Petit salut très facile*, à l'unisson ; *O salutaris hostia, Oremus pro pontifice*, à 2 voix égales ; *Pie Jesu*, soli, partition, 1 fr. 50 ; voix, 0 fr. 25 ; Lucien Guittard : *40 versets et petites prières*, classés par tons usuels, pour orgue ou harmonium, net : 3 fr.

Édition Bertarelli :

M. Henrion : *Il Canzoniere a Maria*, 5 mélodies (italiennes) à une voix, avec accompagnement d'orgue ; partition, net : 1 fr. ; *id.*, 5 mélodies (latines) à une voix avec acc. d'orgue ; partition, net : 1 fr. ; G. Terrabugio : *Miserere*, à 3 voix égales (2 T. et B.), orgue *ad lib.*, net : 1 fr. 75 ; G. Pagella : *Messe XIII, en l'honneur de saint François de Sales*, à 2 voix mixtes (A. et Bar. ou B.) ; partition, net : 2 fr. 75 ; voix seules, 0 fr. 35 ; *Répertoire du petit organiste*, 2e édition, net : 2 fr. 75.

Édition Capra :

Palestrina : *Missa Papae Marcelli* (arr. pour 4 voix d'hommes, par J. Pagella), partition, net : 3 fr. 80 ; voix seules : 0 fr. 35.

Édition Schwann :

J. Plag : *Missa solemnis, en l'honneur de S. Maximilien*, pour 3 voix d'hommes, partition, net : 3 fr., chacune des voix, 0 fr. 40 ; J. Bas : *Six pièces pour orgue*, net : 1 fr. 50.

Édition Arilla :

J. Valdès : *Ave Maria*, à 3 voix égales et orgue, net : 1 fr. 50 ; *Credidi*, à 3 voix mixtes et orgue, net : 1 fr. 75 ; J.-B. Lambert : *Sancta Maria*, pour 4 voix mixtes et orgue, net : 2 fr.

Édition Van Rossum :

Van Schaik : *Deux petites Cantates pour une prêtrise*, à 4 voix égales ou mixtes et orgue, partition, net : 2 fr. 75 ; voix séparées, net : 0 fr. 25 ; *Trois petites Cantates pour une prêtrise*, à 3 voix égales ou mixtes, partition, net : 2 fr., voix séparées, 0 fr. 25,

Édition J. Fischer (New-York) :

P. Branchina : *Messe en l'honneur de sainte Agathe*, à 3 voix d'hommes, partition net : 2 fr. 40 ; voix séparées, 0 fr. 75.

LES REVUES (articles à signaler) :

Petite Maîtrise, septembre. — Ch. Bordes : *Sur l' « Alma Redemptoris »* ; P. Piel : *Messe en sol, à 2 voix* ; R. Guignard : *Benedictus* ; de La Tombelle : *Du fond de l'abîme (Cantique)* ; Dagand : *Tantum ergo* ; Chabot : *Ave, maris stella* ; G. Berruyer : *Adoro te.*

Octobre. — S. Paraire : *Golgotha, scène de la Semaine sainte* ; Emm. Casse. *Communion* ; R. Grigi : *Adoration* ; R. Guignard : *Elévation.*

Revue grégorienne, nos 3, 4. — W. A. Aikin : *Leçons pratiques de production vocale. La phonologie de la prononciation latine* [étude détaillée des éléments sonores du latin, et de leur application dans la formation des mots] ; L. Mathias : *Turin. — XIe Congrès de musique sacrée* [qui eut lieu les 5 et 6 juin dernier].

Revue du chant grégorien, no 6. — Dom J. Pothier : *Deux chants pour l'hymne* « Te decet laus » *de l'Office monastique.* [Cette sorte de doxologie, empruntée par S. Benoît à la liturgie grecque, fait suite, dans l'office monastique, au chant de l'Évangile, à la fin des Nocturnes, aux jours qui en ont trois].

Musica divina, nos 4-5. — Ce numéro, illustré de magnifiques phototypies, est entièrement consacré à l'histoire du cloître de Klosterneuburg, près de Vienne, dont on fêtera l'an prochain le 8e centenaire.

S. I. M., nos 7-8. — Mac Owen : *Les derniers harpistes irlandais* [au commencement du xixe siècle d'après les « Bunting papers » et les mémoires d'Arthur O' Neill, que vient récemment de publier Miss Milligan Fox].

Le Guide musical, nos 31, 32. — Michel Brenet : *L'auteur de* « La Chélonomie » : *André Sibire* [cet amateur et collectionneur passionné d'anciens instruments italiens, qui rédigea, en 1806, sur des notes fournies en majeure partie par Nicolas Lupot, ce mince et curieux volume sur l'art de la lutherie]. — Nos 33-36. — Van den Borren : *Les musiciens belges en Angleterre, à l'époque de la Renaissance.*

Gregorius-Blatt. Nos 8, 9, 10. — L. Bonvin : *Les ornements dans le chant grégorien* [exposé d'un ouvrage posthume du P. A. Dechevrens sur cette question, où l'on rencontre des remarques judicieuses, mêlées à des affirmations déconcertantes et fantaisistes].

Caecilienvereinsorgan, no 8. — A. Feith : *Conseils pratiques d'un organier* [sur l'entretien et les soins de l'orgue] ; W. Widmann : *Messe et madrigal, chez Palestrina* (suite).

Caecilia (Strasbourg), no 8. — François Johanns : *Un maître inconnu, Gustave Schilling, 1870-1909* [organiste, en 1895, de Saint-Gervais, et partisan enthousiaste de la rénovation à la musique religieuse, entreprise par Ch. Bordes].

Musical times, Sept. — Andrew Freemann : *Les orgues du collège Saint-Jean, à Cambridge* (construites vers 1530).

Rassegna gregoriana, no 3. — V. Delaporte : *Un trope inédit du répons* «Felix namque » [et sa photogravure d'après le ms. 332 du Havre].

Santa Cecilia (Turin), nos 11, 12, 13. — *Le XIe Congrès de musique sacrée* [tenu en juin dernier à Turin. Rapports et comptes rendus].

Musica sacra (Milan), nº 6. — A. Nasoni : *Des caractères distinctifs de la musique d'église.* (Discours prononcé le 4 juin au Congrès de Turin.)

Vita musicale, nº 5. — Fausto Torrefranca : *L'impressionisme rythmique et les sonates du Chevalier della Ciaja* [ce curieux compositeur du commencement du XVIIIe siècle, qu'on pourrait regarder comme un des précurseurs du romantisme musical].

Le Gérant : ROLLAND.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Supplément à la *Tribune de Saint-Gervais*. — Novembre 1913

A la mémoire de PIERRE AUBRY

(18 Février 1874—31 Août 1910)

PIE JESU

LÉON SAINT-REQUIER

Directeur des Chanteurs de Saint-Gervais

N° 71bis

Pas trop lent (♩ = 60)
Très expressif

SOPRANO — *p* Pi - e Je - su Dó - mi - ne Pi - e

ALTO

TENOR — *pp* Pi -

BASSE — *pp* Pi - e

dim. *poco*

Je - su Dó - - - mi - ne Pi - e

p

pp Pi - e Je - su Dó - - - mi - ne

- e Je - su Pi - - e Je - - su Dó - - - mi - ne

Je - su Dó - - mi - ne do - na e - - i

BOSTON PUBLIC LIBRARY

Partition net: 1f50 — Parties de Chœurs net: 0f20

Répertoire moderne de la Schola Cantorum (Série Vocale) S.871bis C

Tous droits réservés

Nil obstat
A. VIGOUREL

Imprimatur
Parisiis, die 14 Februarii 19
P. FAGES, v. g.

pp mf f

Je - su Dó - - mi - ne dò - - na e - - -

dim. pp mf

Pi - e Je - su Dó - - mi - ne do - - na

mf

Pi - e Je - su Dó - mi - ne do - - na e -

cresc. f

re - qui - em Dó - na e - - - - i

f

- i ré - - - qui - em do - na e - i

e - - i ré - qui - em do - - - na e - i

- i do - na e - i ré - qui - em do - - -

do - - na e - i ré - - - - - qui - em

rit. pp

do - na e - i ré - qui - em

pp

do - - na e - i ré - qui - em

na e - i ré - - - qui - em

p pp pp très expressif

do - na e - - i ré - qui - em Pi - e

mf *cresc.*

Dó - mi - ne do - na

p *cresc.*

Pi - e Je - su Dó - mi - ne do - na

p *mf*

Pi - e Je - su Je - su Dó - mi - ne do - na

cresc.

Je - su Dó - mi - ne do - na

f *p dolce* *plus p*

e - i ré - qui - em, ré - qui - em sem - pi -

f *p* *pp*

e - i ré - qui - em, ré - qui - em sem - pi -

f *p* *pp*

e - i ré - qui - em, ré - qui - em sem - pi -

f *p* *pp*

e - i ré - qui - em sem - pi

Plus lent *ppp* *poco*

- tér - nam sem - pi - tér - nam.

ppp *poco*

- tér - nam re - qui - em sem - pi - ter - nam.

ppp

- tér - nam re - qui - em sem pi - ter - nam.

ppp

- tér - nam re - qui - em sem - pi - tér - nam.

Reynaud gr.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

Dix-neuvième Année | N° 12 | Décembre 1913

LA TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue avec Supplément et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. **10** fr.
Union Postale (autres pays). **11** fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (Ve)

14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Supplément ni Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves. **6** fr.
Union Postale. **7** fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

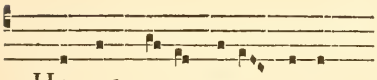
SOMMAIRE

Le Chant liturgique à Lille au moyen âge, d'après les manuscrits (suite). . . . . Abbé P. Bayart.
Nouvelles musicales.
Contribution à l'interprétation de la musique française au XVIIIe siècle. — Les agréments (suite). . . . . E. Borrel.
La prononciation italienne et le « Mercure » *de 1786.* . . . J. Peyrot.
Bibliographie : Dietrich Buxtehude, *par André Pirro* . . . Félix Raugel.
Die Kompositionen der heil. Hildegard, *par le Dr Joseph Gmelch* ; Le chant liturgique syrien, *par le R. P. Dom J. Jeannin* ; Handbuch der Notationskunde, *par Joh. Wolff.* . A. Gastoué.
Ouvrages divers ; *les Revues : articles à signaler.* . . . . La Rédaction.
Encartage musical : O Jesu ego amo te, à 4 voix mixtes, *de* René Vierne.

Le chant liturgique à Lille au moyen âge

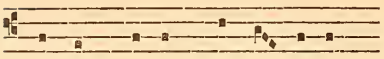
d'après les manuscrits

(*Suite*)



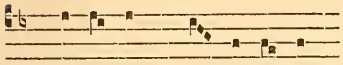
HAC IN DI-E VOCE VOTO. — S. Martini. — Pa[138].
Rep. hymn., 27481.
HANC CONCORDI FAMULATU. — S. Stephani. — Ca[12].
Rep. hymn., 7662. — NOTKER.
HODIERNAE LUX DIEI. — B. M. V. — S[1]. Mb[162].
Rep. hymn., 7945.
Trib., VII, 47.
Séq. d'Adam, p. 235.
Cant. fr. m., 320.
Cant. praed., 52.

Iam cum Deo regnans. — B. M. V. — S[2].
Rep. hymn., 9232. C'est une division de l'*A rea virga*, qu'on trouve employée de la même façon dans le missel d'Arras de 1517.
In honore Salvatoris. — S. Rochi. — Cb[12].
Rep. hymn., 8631.

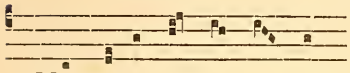


Inter natos mu-li- erum. — S. Ioan. Bapt. Decoll. — Pa [121].
Rep. hymn., 9032-4.
Interni festi gaudia. — S. Ambrosii. — Mb[155].
Rep. hymn., 9054.
Cf. *Aeterni festi gaudia.*
Inviolata. — B. M. V. — S[7]. Pa[170]. Cb[112].
Ioannes Iesu Xristo. — S. Ioan. ap. — Cb[103].
Rep. hymn., 9755. — Notker.
Var. pr., p. 78.
Iocundare plebs fidelis. — SS. Evang. — Mb[155]. Pa[95]. Cb[110].
Rep. hymn., 9843.
Séq. d'Adam, p. 244.
Laetabundus exultet. — Dni Nativ. — S[6]. Pa[9]. Cb[111].
Rep. hymn., 10012.
Trib., IV, 277.
Var. pr., p. 66.
Laetetur hodie matris ecclesiae. — Dni Transf. — Cb[105].
Rep. hymn., 10109.
Lauda Sion Salvatorem. — Corp. Christi. — Ma[85]. Pa[65]. Cb[104].
Graduel romain
Laudes Christo decantemus. — B. M. V. — Mb[167]. Pa[163].
Rep. hymn., 10352.
Laudes Christo redemptori. — Dni Resurr. — Cb[101].
Rep. hymn., 10356. — Notker.
Laudes crucis attollamus. — S. Cruc. — Mb[157]. Pa[97]. Cb[102].
Rep. hymn., 10360.
Trib., VII, 194.
Cant. fr. m., 210.
Séq. d'Adam, p. 182.
Laudes Salvatori. — Dni Resurr. — Cb[101].
Rep. hymn., 10417. — Notker.
Laurenti David magni martyr. — S. Laur. — Cb[106].
Rep. hymn., 10489. — Notker.
Cette prose se chante sur la même mélodie que *Joannes Jesu Christo.*
Laus tibi Christe qui es creator. — S. Mar. Magd. — Cb[105].
Rep. hymn., 10551. — Gotteschalc.
Cant. fr. m., 136.
Lignum vitae quaerimus. — B. M. V. — Mb[168]. Pa[170].
Rep. hymn., 10627.
Cant. fr. m., 73.

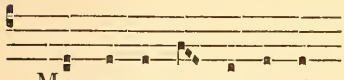
Mane prima Sabbati. — Dni Resur. — S. Mar. Magd. — Ma[10]. Mb[164]. Pa[37].
Rep. hymn., 11064.
Trib., VI, 109 ; VII, 207.
Petites feuilles *Schola*, n° XI.



Mari- ae praeco-ni- o. — B. M. V. — Mb[164] Pa[65.163].
Rep. hymn., 11162.
Revue du chant grégorien, IV, 103.
Manual, 309.
Mariae virgini laudes. — B. M. V. — S[12]. Mb[162]. Pa[163]. Cb[112].
Rep. hymn., 11166.
(Imitation du *Victimae paschali laudes ;* se trouve aussi sous la forme *Virgini Mariae laudes* (*Rep. hymn.*; 21651 à 21660).
Cf. *Cant. var. fr. m.*, 356 ; *C. pro ben. o. pr.*, 113.



Ma- ri-ae virgi- ni- tas. — B. M. V. — Mb[165] Pa[163].
Rep. hymn., 11168.
Unique ms. de cette pièce donnée par Dreves, X, 98.



Marty-ris e-gre-gi- i. — S. Vincentii mart. — Pa[81]. Cb[50].
Rep. hymn., 11276.
Mater Sion gloriosa. — S. Calixti. — Cb[108].
Rep. hymn., 11360.
N'existe que dans les missels de Cysoing et de Marchiennes.
Cf. Dreves, X, 149.
Militis eximii concio Cysonii. — S. Everardi. — Cb[46].
Rep. hymn., 11544.
Unique manuscrit ; cf. Dreves, X, 171.
Nato canunt omnia. — Dni Nat. — Pa[7].
Rep. hymn., 11890.
Petites feuilles *Schola*, n° XI.
Nato patris sine matre. — S. Katherinae. — Cb[109].
Rep. hymn., 11893.
Natus ante saecula. — Dni Nativ. — Ca[11].
Rep. hymn., 11903. — Notker.
Trib., V, 340.
O beata beatorum. — SS. Mart. — Cb[110].
Rep. hymn., 12670.
Manual, 372.
O consolatrix pauperum. — S. Annae (℣. all.). — Cb[6].
Rep. hymn., 12827.
O Crux lignum triumphale. — S. Cruc. —
Division de *Laudes Crucis.*

O Maria mater pia. — S. Mar. Magd. — Pa[37].
Division de *Mane prima.*

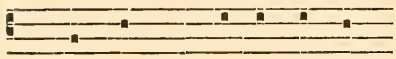
Omnes Sancti Seraphim. — Omn. Sanctor. — Cb[108].
Rep. hymn., 14061.
Cant. fr. m., 265.

Omnes una decantemus. — S. Sebastiani. — Cb[10].
Rep. hymn., 14067.

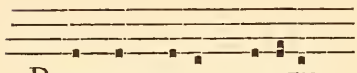
O vere sancta atque amanda. — B. M. V. Assumpt. — S[16] Pa[118].
Division de *A rea virga.*

O virgo sola mater casta. — B. M. V. Nat. — S[17]. Pa[126].
Autre division de *A rea virga.*

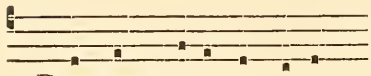
Petre summe Christi pastor. — SS. Petri et Pauli. — Cb[104].
Rep. hymn., 14871. — Notker.
Trib., XVIII, 260.



Plaudens Christi sponsa. — S. Euberti. — Pa[84].
Rep. hymn. (néant).



Praeter rerum seri-em. — B. V. M. — S[9]. Pa[170].
Rep. hymn., 15406.
Cant. praed., 78.



Princeps pacis optime. — Pro pace. — Mb[141]. Pa[A].
Rep. hymn., 15473.
N'est signalé jusqu'ici que dans les Missels de Tournai.

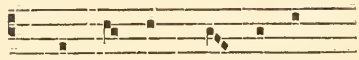
Psallite regi nostro. — S. Ioan. Bapt. decoll. — Cb[106].
Rep. hymn., 15758. — Gotteschalc.

Quam dilecta tabernacula. — Dedicat. — Pb[84]. Cb[107].
Rep. hymn., 16071.
Séq. d'Adam, 163.

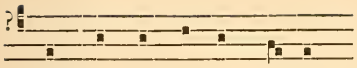
Quem laudat sol atque luna. — SS. Trinit. — Ma[80].
Division de *Jubilemus.* (Petites feuilles *Schola*, n° VIII.)

Rex omnipotens die hodierna. — Dni Ascens. — Ma[46]. Pa[48].
Rep. hymn., 17479. — Hermann Contract, ou Robert le Pieux, sur la mélodie de *Sancti Spiritus adsit nobis gratia.*

Sacerdotem Christi. — S. Martini. — Cb[109].
Rep. hymn., 17622. — Notker.



Sacro- sancta ho-diernae festivitatis. — S. Andreae. — Pa[72] Cb[42].
Rep. hymn., 17733.



SALVE ANNA INCLI-TA. — S. Annae. — Pb[add].
Rep. hymn. (néant).
SANCTI BAPTISTAE CHRISTI PRAECONIS. S. Ioan. Bapt. — Cb[104].
Rep. hymn., 18521. — NOTKER.
Manual, 359.
SANCTI SPIRITUS ADSIT NOBIS. — Pentec. — Ma[61]. Pa[50]. Cb[103].
Rep. hymn., 18557.
Revue du chant grégorien, VIII, 153.
Trib., XI, 209.
Var. pr., 156.
STELLA MARIS O MARIA. — B. M. V. — Pa[163].
Rep. hymn., 19456.
Cant. fr. m., 354.
Manual, 296.
STIRPE MARIA REGIA. — B. M. V. Nativ. — Cb[107].
Rep. hymn., 19504. — NOTKER.
Trib., VII, 47.
Mélodie de *Jubilemus* (Cf. *Quem sol*).
STOLA IOCUNDITATIS. — S. Laurentii. — Pa[116].
Rep. hymn., 19523.
Cant. fr. m., 144 ; Cf. *Aula iocunditatis*, dans DABIN, *Prose de saint Taurin*, Grenoble, 1905.
SUMME DEUS OMNIUM. — Ad postul. seren. — Mb[147].
Rep. hymn., 19669.
Prose des missels de Lille et de Tournai.
SUMMI REGIS ARCHANGELE. — S. Michaelis. — Cb[107].
Rep. hymn., 19735.
SUMMI TRIUMPHUM REGIS. — Dni Asc. — Cb[102].
Rep. hymn., 19756. — NOTKER.
SUPERNAE MATRIS GAUDIA. — Omn. Sanctor. — Pa[136]. Cb[105].
Rep. hymn., 19822. — ADAM.
Séq. d'Adam, 146.
Cant. fr. m., 262.
Cant. praed., 208.
TIBI CORDIS IN ALTARI. — B. M. V. — Pa[163].
Rep. hymn., 20459.
Cant. fr. m., 338.
Cant. praed., 46 (autre mélodie).
VENI SANCTE SPIRITUS. — Pentec. — Ma[64]. Pa[54]. Cb[103].
Graduel romain.
VENI PRAECELSA DOMINA. — B. M. V. Visit. — S[14]. Mb[75].
Rep. hymn., 21231.
Var. pr., 179.

(*La fin au prochain numéro.*) Abbé P. BAYART.

Nouvelles musicales

La réforme de l'office.

S. S. Pie X, poursuivant ses travaux de réforme de l'office, a fixé, par un *Motu proprio* du 23 octobre, complété, le 28, par un décret de la Congrégation des Rites, plusieurs règles nouvelles, tendant à alléger certains offices, et à en mettre d'autres en valeur. Bien que ces prescriptions nouvelles ne doivent être obligatoires que dans un an, nous résumons ici les dispositions qui peuvent intéresser les musiciens d'église.

1° Aucune fête fixée jusqu'ici au dimanche ne peut continuer d'y être célébrée. Par conséquent, la solennité de saint Joseph est désormais fixée, avec son octave, au mercredi avant le troisième dimanche après Pâques, où l'on reprendra dorénavant la célébration de l'antique office de ce dimanche. La fête du 19 mars est réduite à la deuxième classe. Pareillement, saint Joachim est fixé au 16 août, et le dimanche suivant reprend son office.

Les solennités extérieures de certaines fêtes tombant en semaine et célébrées *pro populo* le dimanche d'après sont réglées d'une autre manière, à laquelle les ordos diocésains pourvoiront.

2° Au dimanche libre entre le 1er et le 5 janvier, on fera la fête du saint Nom de Jésus ; le deuxième dimanche après l'Épiphanie reprend donc ses droits.

3° Tous les dimanche de Carême deviennent de première classe.

4° Les octaves des doubles de deuxième classe ne seront plus célébrées que sous le rit simple ou, suivant le cas, par une simple mémoire, et le jour octave seulement. Par conséquent, on n'aura plus, dans les paroisses, à chanter la messe dans les octaves de saint Étienne, saint Jean, saints Innocents, saint Laurent, et, aux vêpres, il n'y en aura plus de mémoire que le huitième jour. Tous les encombrements des mémoires faites au Temps de Noël disparaissent donc.

5° Parmi les fêtes solennelles, l'Ascension aura désormais une octave privilégiée, au même titre que Pâques, Pentecôte, Épiphanie, Saint-Sacrement et Noël. La fête de Jeanne d'Arc, qui, depuis trois ans, excluait pour la France la célébration de l'office dans l'octave de l'Ascension, devra donc, liturgiquement, être fixée à un autre jour, à une date fixe, qui sera vraisemblablement soit le 8 mai, soit le 31.

6° S. S. Pie X, pour obvier à plusieurs difficultés d'ordre pratique qui se présentaient les 1er et 2 novembre, indiquera un ordre spécial de psaumes pour les Complies et les Petites heures de la Commémoration des fidèles défunts.

A propos de la prononciation du latin.

Un articulet paru en première page, au début de novembre, dans un grand journal du matin qui s'est fait une spécialité d'un anticléricalisme déguisé et d'un faux gallicanisme, a fait le tour d'une partie de la presse, à propos de prétendues instructions du Pape tendant à ce que l'on conservât en France la prononciation encore en usage pour le latin. On allait jusqu'à citer les détails, et de quelle façon

le Souverain Pontife avait chargé Mgr de Beauséjour, évêque de Carcassonne, d'exprimer sa « volonté » à ce sujet.

Le fait est de *pure invention*. Le vénérable évêque de Carcassonne, qui a été justement l'un des premiers en France à promouvoir la prononciation du latin, et dont le propre grégorien va être mis en vigueur, a protesté immédiatement par une lettre de réponse, insérée en deuxième page et en petits caractères. Quoique divers journaux catholiques aient reproduit cette lettre de protestation, l'articulet en question a « porté » dans divers milieux : nous le dénonçons à nos amis, en leur demandant de le démentir vigoureusement autour d'eux.

Comité Tinel.

Nous apprenons qu'un comité vient de se former en Belgique, qui se propose de rendre hommage à l'illustre compositeur Edgar Tinel, décédé en novembre 1912, en lui érigeant un monument à Sinay (Waes), son pays natal, pour lequel le maître avait une prédilection marquée et qu'il a choisi pour le lieu de sa sépulture.

Ce projet a rencontré, dès l'abord, la plus vive sympathie, et un grand nombre de personnalités haut placées, appartenant à toutes les opinions, ont bien voulu faire partie du Comité d'honneur. La *Tribune de Saint-Gervais*, qui a publié dans le numéro de février un long et chaleureux article nécrologique de M. Ch. Martens sur le grand artiste belge, se fait un devoir d'être l'écho de cet appel et de contribuer ainsi, pour sa part, à la réalisation de ce généreux projet. Les souscriptions seront reçues avec reconnaissance par M. J. Verstraeten, bourgmestre à Sinay (Belgique), auquel nous transmettrons toutes celles que nos lecteurs voudront bien nous adresser directement.

PARIS

Société Palestrina, Association d'Art spiritualiste et religieux. *Présidente d'honneur* : Mme la Duchesse d'Uzès. Comité de Patronage (en formation) : *Président* : M. Vincent d'Indy ; *Vice-Président* : M. Camille Bellaigue ; Mmes la Générale Pau, J. Lerolle; MM. Maurice Barrès, Adolphe Boschot, Pierre de Bréville, Jean Gounod, Jean Lerolle, Gabriel Pierné, Jean Guy-Ropartz.

Le but de cette *Société Palestrina*, qui vient de naître, est de consacrer tous les efforts d'une collectivité aussi nombreuse que possible à la défense et au triomphe de « l'Art spiritualiste ».

Son programme se trouve résumé en quelques mots par la très haute définition de Platon : « La musique est l'Art qui, réglant la voix, passe jusqu'à l'âme et lui inspire le goût et la vertu. »

La musique religieuse, ou plus généralement « toute musique inspirée par la pensée religieuse », étant la manifestation la plus élevée de l'Art spiritualiste, beaucoup d'œuvres appartenant à ce genre paraîtront sur ses programmes, mais non exclusivement. Le champ d'action est des plus vastes : il s'étend des mélodies grégoriennes du Moyen Age à *Parsifal* de Richard Wagner, *Fervaal* de Vincent d'Indy, *La Damoiselle élue* de Claude Debussy, en passant par les œuvres de Palestrina, Vittoria, Monteverde, Carissimi, J.-S. Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Listz, Gounod, C. Franck, Saint-Saëns, etc.

Organisation artistique. — La *Société Palestrina* se composera uniquement d'amateurs mondains possédant un « réel talent musical » quelconque (chanteur ou instrumentiste). Le Directeur sera M. Léon Saint-Requier, déjà directeur des Chanteurs de Saint-Gervais, et les Chanteurs de Saint-Gervais eux-mêmes pourront venir s'adjoindre à la *Société Palestrina* pour les concerts. Ils en formeront les cadres, de telle manière que l'adjonction des Chanteurs de Saint-Gervais à la *Société Palestrina* puisse permettre à celle-ci de monter des œuvres importantes, et que, réciproquement, la réunion de la *Société Palestrina* aux Chanteurs de Saint-Gervais rende possibles, à l'église Saint-Gervais, de grandes auditions palestriniennes et grégoriennes, groupant une importante masse chorale. — Entre temps, des Concerts de

musique de chambre, lieder, musique d'orgue, des conférences seront organisées. Leur nombre dépendra des ressources de la Société.

M. Vincent d'Indy, président de la Société, a bien voulu accepter de diriger le premier concert et de prendre la parole en cette même occasion. Il fera une causerie sur « l'Art spiritualiste ».

Les personnes désirant encourager l'œuvre peuvent se faire inscrire à l'un des titres suivants :

Membres fondateurs : don unique de 500 francs au minimum, ou cotisation annuelle de 100 francs. Les membres fondateurs ont doit à deux places réservées par concert, et quatre aux répétitions générales publiques. Les noms sont publiés.

Membres honoraires : cotisation annuelle de 25 francs par an. Les membres honoraires ont droit à une place réservée par concert et deux aux répétitions générales publiques.

Membres actifs : sociétaires prenant part aux exécutions. (Les instrumentistes doivent être capables de jouer les œuvres modernes.) Cotisation annuelle : 20 francs. Pour deux personnes de la même famille : 30 francs. Trois personnes : 40 francs. Les membres actifs ont droit à deux entrées par concert et deux aux répétitions générales publiques. Les membres fondateurs et les membres honoraires peuvent prendre part aux exécutions avec les membres actifs s'ils sont aptes à se joindre à ceux-ci. Les jours, heures et lieu de répétition seront fixés ultérieurement après entente avec les sociétaires. Les adhésions et cotisations devront être adressées à M. Léon Saint-Requier, Directeur des « Chanteurs de Saint-Gervais » et de la Société « Palestrina », 36, boulevard Saint-Germain, Paris. (Reçoit le lundi de 10 h. à midi.)

Programme du 1er Concert : *Prélude et fugue en* ut *mineur* (pour orgue), J.-S. Bach ; Causerie par M. Vincent d'Indy : « l'Art spiritualiste » : 1. Cantate *Bleib bei uns* (Reste avec nous), J.-S. Bach ; 2. *Chant élégiaque*, Beethoven ; 3. *Mélodie grégorienne*, J.-S. Bach ; 4. *L'Ange gardien*, C. Franck ; 5. *L'Étranger* (scène II de l'acte II), V. d'Indy ; 6. *La Légende de sainte Cécile*, E. Chausson.

L'*École des Hautes Études sociales*, qui a son siège 16, rue de la Sorbonne, à Paris, vient de rouvrir ses cours le 3 novembre, et elle a confié la direction de ses conférences musicales à notre distingué collaborateur M. André Pirro. Signalons particulièrement les Études d'histoire musicale qui seront professées par le maître Vincent d'Indy, sur *Claudio Monteverdi* ; par M. Henri Prunières, sur les *Opéras de Luigi Rossi* (1642-1647) ; par M. A. Pirro, sur la musique allemande au XVIIe siècle (*musique de théâtre*); par M. Georges Cucuel, sur les *Origines de l'opéra-comique*. En outre, à côté d'un cours d'*interprétation de la musique du XVIe siècle*, par M. Henri Expert, nous apprenons avec satisfaction qu'une étude sur la *Musique de Haendel* sera exposée par notre ami M. Félix Raugel, plus autorisé que quiconque à parler sur ce vaste et attachant sujet. M. E. Bloch, du Conservatoire de Genève, dissertera sur l'*Esthétique musicale* ; M. Calvocoressi, sur les *Tendances de la musique contemporaine* ; M. Maurice Duhamel sur la *Musique celtique*, avec auditions de musique celtique. Enfin des concerts variés, dont dix sur Beethoven, seront organisés par MM. H. Expert et Fernand Luquin. Nous ne doutons pas du succès que ces conférences et auditions obtiendront auprès des amateurs et des fervents de l'art musical.

Saint-Gervais. — « Les *Chanteurs de Saint-Gervais* se sont fait entendre le jour de la Toussaint à la grand'messe de 9 h. 1/2 et ils ont exécuté, au profit des œuvres paroissiales, sous la direction de M. L. Saint-Requier, la messe *Douce mémoire* d'Orlande de Lassus, ainsi que plusiers motets de Palestrina et de Vittoria.

Saint-Louis d'Antin. — « Souvent déjà nous avons exprimé à M. de Ranse et à ses vaillants artistes de la *Schola de Saint-Louis* notre admiration émue après telles auditions dont le souvenir vit dans toutes les mémoires : les termes élogieux nous manquent pour dire l'impression produite par la dernière exécution du 2 octobre. Dans le superbe programme vous reconnaîtrez les œuvres les plus vivement goûtées l'an passé :

Choral, sur le thème du *Veni Creator*, pour orgue, par M. J. Boulnois, J. S. Bach ;

Veni Creator, chant grégorien ; les strophes paires furent alternées par le grand orgue. M. Boulnois joua les versets suivants écrits sur le thème de l'Hymne : Verset en taille, à 5, N. de Grigny ; canon à l'octave, J. Titelouze ; verset à 4, N. Gigault ; *Factus est repente*, à 4 voix, G. Aichinger ; *Diffusa est*, à 4 voix, Nanini *Cantate à Jeanne d'Arc*, à 4 et à 8 voix, avec orgue (2e audition), M. de Ranse. — Salut : *Jesu dulcis*, à 4 voix, T. L. da Vittoria ; *Benedicta es tu*, à 4 voix, de La Tombelle ; *Tu es Petrus*, à 4 voix, Clemens non Papa ; *Tantum ergo*, à 4 voix, T. L. da Vittoria ; *Psaume CL*, à 4 voix, avec orgue, C. Franck ; *Final* de la 6e symphonie, pour orgue, de Widor, par M. J. Boulnois.

La magistrale *Cantate à Jeanne d'Arc* que M. de Ranse a retouchée depuis le 4 mai, et dont certaines parties sont traitées maintenant à 8 voix, nous a profondément émus, plus encore qu'à la 1re audition. Dans le *Factus est repente*, le *Diffusa est*, le *Jesu dulcis*, etc., le chef remarquable qu'est M. de Ranse a obtenu de sa phalange d'élite des nuances extraordinaires de puissance, de douceur, d'onction, de piété vraie surtout : voilà bien la *musique qui fait prier !* Nous en pouvons témoigner, nous les jeunes qui, par elle, nous sentons élevés, transportés, rendus meilleurs.

Quant à M. Boulnois, nous n'avions pas encore eu l'occasion de goûter dans un programme aussi développé son talent prestigieux.

Pour la joie qu'ils nous ont donnée aujourd'hui, en attendant celle de voir la *Schola de Saint-Louis* reprendre la série régulière de ses auditions, nous disons à tous et de tout cœur : Merci !... »

Complétons ces renseignements par l'intéressant compte rendu qu'en vient de donner M. l'abbé Falcou :

« Cette cérémonie ne fut pas un petit concert spirituel proprement dit, mais un salut ordinaire, précédé de l'invocation à l'Esprit Saint par le chant du *Veni Creator* grégorien avec versets alternatifs par M. Boulnois des plus grands Maîtres de l'orgue, du *Factus est repente* d'Aichinger, du *Diffusa est* de Nanini et de la *Cantate à Jeanne d'Arc* de Marc de Ranse.

« Quelle heureuse inspiration que cette première partie du programme et quelle suite remarquable ! C'était la merveilleuse évocation musicale de l'extraordinaire commotion de Jérusalem au jour de la Pentecôte, où se réalisait la vision d'Ézéchiel, vaticinant sur un vaste champ de morts à tous les ossements arides le retour subit à la vie par la venue de l'Esprit d'en haut, lorsque éclata tout à coup du ciel le bruit d'un vent impétueux, symbole de ce divin Esprit : *Factus est repente de caelo sonus tanquam advenientis spiritus vehementis.*

« La polyphonie vocale d'Aichinger sur ce texte atteint au sublime et nous fait véritablement frémir au bruit terrifiant de cette tempête divine. L'orchestre wagnérien eût-il été plus fort ? Sans doute, mais pas plus expressif que le merveilleux thème d'Aichinger, emprunté au chant grégorien. L'exécution fut stupéfiante, le rythme vibrant et hardi, le ton vigoureux, les voix éclatantes.

« Pendant que la tempête gronde et secoue tout Jérusalem, où toutes les nations de la terre étaient représentées : *ex omni natione quae sub caelo est*, au Cénacle, la Reine des Apôtres priait et recevait la grâce de sa nouvelle vocation. Le *Diffusa est* de Nanini, si moderne par son harmonie classique, bien qu'il soit du XVIe siècle, nous dit que la grâce est répandue sur les lèvres de Celle qui prie pour l'Église naissante. C'est la grande *Orante* des Catacombes romaines. Quelle suavité, quel fini d'expression dans l'exécution de ce ravissant motet !

« Marie est notre Reine, *Regina Galliae*, et Jeanne d'Arc, la vierge *inspirée*, car « j'ai mon Conseil », disait-elle, était naguère appelée « la Mère de la Patrie ». Son culte va grandissant tous les jours. La Cantate de Marc de Ranse est grandiose et enthousiaste. Sa structure dénote un élève distingué de Vincent d'Indy. Le développement des thèmes est parfait et d'une logique admirable. Le passage où l'orgue se tait, et où la polyphonie semble monter au ciel, produit un effet saisissant. On peut dire en toute vérité que c'est une œuvre d'allure et d'inspiration *franckiste*. Cette impression se confirme dès le prélude du dernier morceau du programme, le *Psaume CL* de C. Franck,

*

« Quant au salut proprement dit, dont les pièces sont plus connues, l'exécution en a été aussi parfaite. Nous dirons en particulier du *Jesu dulcis* de Vittoria que « c'était divin ». Le *Tantum ergo* du même auteur a été aussi particulièrement remarqué des professionnels. Puisque les Muses sont sœurs, quel intéressant parallèle il y aurait à faire entre le Ciel de Fra Angelico, au Louvre, et ce *Tantum* du Séraphin de l'Ibérie, ou son *O magnum mysterium* avec son verset extatique, sommet vraiment de la musique sacrée ! Cette Schola d'élite l'inscrira prochainement, nous l'espérons, dans son répertoire.

« Abbé A. Falcou. »

Bayonne. — Le *Cinquième Congrès Général* pour l'étude de la musique sacrée s'est tenu, en cette ville, les 21, 22 et 23 septembre. Nous en rendrons compte dans notre prochain numéro.

ANGLETERRE

Londres. — *Le chœur de la cathédrale de Westminster.* — La *Tribune de Saint-Gervais* a déjà loué à plusieurs reprises l'excellente tenue musicale des chœurs d'église anglais ; celui de la cathédrale catholique de Westminster, dirigé par notre éminent confrère M. R. R. Terry, est certainement l'un des plus remarquables [1].

Depuis longtemps, nous voulions lui consacrer un écho et faire connaître les belles performances accomplies par cette maîtrise, sous la conduite de son excellent directeur.

L'année liturgique tout entière est à Westminster, suivant le désir de l'Église, une fête musicale perpétuelle, et quelques programmes, que nous détachons de l'indicateur des chants de cette cathédrale, publié chaque semaine, donnent une haute idée de la composition des offices.

En cette présente année 1913, la Semaine Sainte et Pâques ont été l'occasion principale pour M. Terry, en prouvant l'excellence de son chœur, de faire revivre les plus belles œuvres des maîtres catholiques anglais de l'époque antérieure à la réformation, et, en particulier, les admirables *Lamentations* de Tallis, le principal auteur du temps. A la Semaine Sainte, on a ainsi entendu, comme œuvres d'auteurs anglais du XVIe siècle : au jour des Rameaux, à la messe, *Hosanna Filio David*, de Thomas Tallis ; *Kyrie* à 6 voix et le reste de la « french masse » de John Sheperd ; à la fin des vêpres, *Gloria laus*, de Christophe Tye ; à complies, *Te lucis* n° 1, de William Byrd ; *In manus*, à 6 voix, de C. E. Miller ; *Ave regina*, à 8 voix, de Peter Philips ; à la bénédiction, *O salutaris*, à 5 voix, de Tallis ; *Tantum ergo*, de W. Byrd. Le lundi, le mardi, le mercredi de la Semaine Sainte, il y eut, à la messe au moins, le *Kyrie* et un motet en polyphonie anglaise (sans compter les *Passions* de Soriano), et, à complies, des œuvres de Byrd et de Sheperd. Les jeudi, vendredi et samedi saints, les lamentations de Tallis et de Whyte, à 4 voix d'hommes ; la *Passion* selon saint Jean, de W. Byrd, représentaient la musique anglaise. Au jour de Pâques, messe *Euge bone*, à 6 voix, de Chr. Tye, avec l'offertoire *Terra tremuit*, de W. Byrd ; pour vêpres et la bénédiction, *Haec dies*, de Ensdale ; *Magnificat*, de Sheperd, et les motets *Sabbatum Maria* de Tallis ; à complies et au salut, autre *Haec dies*, à 5 voix ; *Dic nobis*, et autre *Tantum*, de Byrd. Le lundi, ce fut l'*Alleluia* de Sheperd, l'*Haec dies*, à 6 voix, de Byrd ; le mardi, les deux motets de J. Taverner, à 4 et 6 voix, sur le *Dum transisset Sabbatum*, et l'*Haec dies*, à 6 voix, de Sheperd.

La polyphonie des autres écoles était représentée par les répons de Vittoria, Ingegneri et Palestrina, les Passions de Vittoria et Soriano, deux messes d'Orlande de Lassus, des motets divers de Handl, Anerio, Allegri ; le *Nunc dimittis* à 8 voix de Nanino, et tout le reste en grégorien, édition Vaticane.

1. On doit dire que le clergé anglais sait consacrer à la musique d'église les sommes nécessaires à la parfaite composition de ses chœurs, et n'offre pas à ses maîtres de chapelle, organistes ou chantres, les salaires de famine que nombre de grandes églises françaises mesurent parcimonieusement à ses musiciens.

Si, de Pâques, nous passons à l'autre extrémité de l'année liturgique, à l'Avent, nous trouvons la même abondance et la même intéressante variété de programmes, qui, au lieu de représenter des solennités extraordinaires, indique le « pain quotidien » de la maîtrise de Westminster Cathedral. Voici donc les programmes, pris comme types du répertoire de cette église, de la première semaine de l'Avent, tout ce qui n'est pas marqué ici étant intégralement chanté en grégorien. On remarquera que les noms des auteurs sont de toutes les écoles anciennes et modernes, et nous soulignerons avec plaisir que la *Schola* y est représentée par la *Missa paschalis* de M. A. Gastoué, ce dont nous sommes très sensibles à M. Terry :

1er dimanche de l'Avent, messe *Dixit Maria*, de Hasler ; motet *Veni Domine*, de Byrd ; *Magnificat*, à 8 voix, de Marenzio ; *Te lucis* de Mundy ; *Nunc dimittis*, de Palestrina; *Alma*, à 8 voix, de Peter Philips. Le lundi, même messe ; motet *Veni sponsa*, de Handl ; *Magnificat*, de Vittoria ; *Alma*, de Soriano. Le mardi, grégorien seul, chanté par les enfants. Le mercredi, à 4 voix d'hommes seulement, messe de Galuppi; motet *In medio*, de Brissio ; *Magnificat*, de Pitoni ; *Alma*, de Lotti. Le jeudi, messe *Sine titulo*, de Tallis; motet *O Doctor*, de Palestrina ; *Magnificat*, du même ; *Alma*, d'Anerio. Le vendredi, *Missa paschalis*, à 4 et 5 voix, d'A. Gastoué ; motet *Stola jucunditatis*, de Handl; *Magnificat*, d'Orlande de Lassus ; *Alma*, de Palestrina. Samedi, messe *Ecce ego Johannes*, à 6 voix, de Palestrina ; *Ave maria*, de Parsons ; *Magnificat*, de Marenzio, à 8 voix ; *Alma*, de P. Philips.

Pour la solennité de l'Immaculée-Conception : messe *Douce mémoire*, d'O. de Lassus ; motet *Tota pulchra es*, de Handl ; *Ave maris stella*, de Hassler ; *Magnificat* de Gabrieli, à 8 voix ; et *Ave Maria*, de Handl ; *Te lucis* ; de Tallis ; *Nunc dimittis*, à 8 voix, de Palestrina, *Alma*, d'O de Lassus ; *O salutaris* et *Tantum*, chorals de Bach, *Conceptio tua*, de P. Philips.

Pour les jours suivants, même variété, avec des messes, motets, hymnes de Viadana, Byrd, Bernabei, Aichinger, Arcadelt, Palestrina, Vittoria, Gabrieli, Croce, Philips pour les anciens, et Edgar Tinel, Verdonck, Mitterer, de Hérédia, Redford et Keene pour les modernes.

On voit donc que, tous les jours, la messe et les vêpres capitulaires comportent de la polyphonie: ordinaire, motet, magnificat ; le mardi, sauf exception, tout est en grégorien, par les enfants seuls ; le mercredi, les hommes seuls chantent, à 4 parties ; le samedi et le dimanche soir, ainsi qu'aux doubles de 1re classe, les complies ont un même programme. Cette maîtrise exécute habituellement, le dimanche et aux fêtes, des œuvres à 6 et 8 voix.

Mais, en plus de cet office remarquable, le « Westminster Cathedral Hall » retentit, chaque mois, d'octobre à juin, d'un concert classique de chant et d'orchestre. Le dernier concert de la saison dernière fut consacré à J.-S. Bach, et le programme comportait: 1° *Symphonie pastorale* et le chœur final de l'Oratorio de Noël ; 2° la cantate *Uns ist ein Kind geboren* ; 3° l'air de la base de la cantate *Gute Nacht*, du *Weltgetümmel* ; en seconde partie, 4° le *Kyrie* de la petite messe en *sol* ; 5° l'air de la cantate *Gott fähret auf* ; 6° le *concerto* en *ré* pour flûte, violon et piano ; 7° le *Domine salvum fac regem*.

Tels sont, résumés en notations rapides, mais précises, les résultats, merveilleux comme exécution de ce que peut une organisation parfaite de musique religieuse, dirigée par un maître comme l'est M. Terry, servie par des organes tels que les habiles chanteurs de la Westminster Cathedral.

A. de La Rue.

ALLEMAGNE

Le *Guide musical* du 12 octobre nous fait connaître une intéressante innovation qui mérite d'être connue : « On vient d'ouvrir à Halle-sur-Saale une bibliothèque musicale qui est uniquement composée d'ouvrages relatifs à la musique religieuse et qui réunit un nombre considérable de compositions publiées dans ce genre. Cette

bibliothèque met toutes ces richesses à la disposition des sociétés chorales, des organistes et des maîtrises de la Saxe. Elle est placée sous la haute direction de M. Albert, professeur à l'Université, et de l'organiste Henkel. » Si le choix des œuvres que renfermera cette bibliothèque est fait avec soin, il faut reconnaître que c'est là une tentative heureuse qui vaudrait bien d'être imitée chez nous.

AUTRICHE

La Société des *Monuments de la Musique* a donné à Vienne, le 19 novembre, un concert historique dont le programme comportait un choix d'œuvres anciennes qu'on a peu l'occasion d'entendre : *Pièces d'orgue* de J. J. Froberger, J. Pachelbel, Albrechtsberger, exécutées par M. J. Labor ; *Chœurs a cappella*, de J. J. Fux et Jacob Handl ; *Gloria* pour chœur d'enfants avec accompagnement de trompette, de Guillaume Dufay ; *Suite* pour instruments à cordes, de G. Muffat ; *Sonate* pour violon, de H. J. F. Biber, exécutée par M. A. Rosé ; *Chansons allemandes a cappella* de Henri Isaak, Paul Hofhaimer et Henri Fink ; *Concert* pour violoncelle de G. M. Mann, exécuté par M. Pablo Casals ; *Airs* de l'empereur Joseph I et d'A. Cesti, exécutés par Mme Llona Duriga ; Ouverture et chœur de « *Pomo d'oro* » d'A. Cesti. Le lendemain, à la chapelle du Hofburg, était exécutée la *Messe solennelle de saint François*, de Michel Haynd, qui couronnait dignement les fêtes splendides données, le mois dernier, par cette brillante société, en l'honneur du vingtième anniversaire de sa fondation. MM. F. Habel, Peterlini, Franz Schalk, dirigeaient à tour de rôle les œuvres chorales qui furent exécutées avec une grande perfection par le chœur des *Dreizehnlinden*.

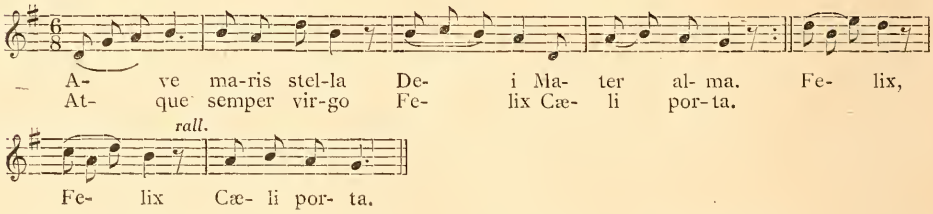
Combien de temps, Seigneur ?...

Un de nos lecteurs de la Marne nous écrit :

Vous avez fait connaître plusieurs fois dans la *Tribune de Saint-Gervais*, pour les clouer au pilori, les mélodies (?) antireligieuses que l'on avait le malheur d'entendre encore dans nos églises, dix ans après le *Motu proprio*.

Je vous envoie ci-dessous, pour votre musée des horreurs, celle qui fut chantée dimanche dernier, aux vêpres de la Nativité, dans notre église paroissiale. — Depuis quinze mois cependant, enfants et jeunes filles étudient de temps à autre l'Édition Vaticane. Le matin, ils avaient donné de façon fort présentable la messe *Cum jubilo*. — Du coup, mon orgue s'en est tu, et cette jolie (?) romance (!) fut chantée *a cappella*. Notre jeune vicaire d'ailleurs serrait les lèvres pour être sûr de ne pas se joindre à ces profanateurs.

Et l'on me répond : « Le bon Dieu comprend tout de même. » Soit, mais il ne doit pas être très fier de ses créatures.



Un autre lecteur, non moins scandalisé, nous communique les détails suggestifs qui suivent :

Comment, dans une église d'une ville du centre, on met en échec les réformes de Rome sur le chant et la liturgie :

1° Curé et organiste s'entendent à merveille pour repousser dans un avenir le plus éloigné possible la réforme du chant grégorien. Ils achètent d'occasion tous les vieux livres de chant abandonnés, les éditeurs ne pouvant plus en livrer ni les rééditer. Tout récemment ils ont acquis un stock important de ces livres de

chant, ancienne édition, dans la liquidation d'une librairie religieuse et liturgique.

2° Malgré les respectueuses observations des vicaires, on continue à chanter aux complies du dimanche le psaume *In te Domine speravi* supprimé dans le nouveau bréviaire en vigueur depuis le 1er janvier 1913. On feint d'ignorer aussi qu'il y a de nouvelles antiennes pour les vêpres du dimanche.

Voici encore deux programmes qui ne s'inspirent que de loin du *Motu proprio* de Pie X :

1° Tous sont invités à prendre part aux chants, *sauf pour les parties réservées à des solistes* individuellement prévenus. On se conformera à la notation de l'Édition Vaticane et on adoptera la prononciation romaine du latin.

Messe. — *Prélude* : *Ecce quam bonum*, en chœur, ton royal. Les versets seront chantés par une voix seule ; *Propre de la messe* : 3e messe de Noël. Les versets de l'*Introit*, du *Graduel* et de l'*Alleluia* seront chantés par des solistes ; *Ordinaire de la messe* : Messe royale du 1er ton. Soli et chœurs à l'unisson ; *Sanctus et Benedictus*, par un soliste ; *Offertoire et élévation* : Violoncelle et orgue ; *Finale* : — Ps. *Conserva me*. Les versets du psaume seront chantés par un soliste et le chœur reprendra après chaque verset : *Dominus pars*, ton royal ; avant le salut : *De profundis*, 6e ton, soli et chœur.

Salut. — *O salutaris*, solo ; *Souvenez-vous* : chœur à 3 voix ; *Tantum ergo* d'Haydn. La première strophe sera chantée par un soliste et la seconde en chœur.

Ce programme panaché est extrait d'un numéro de *Semaine Religieuse*. Il s'agit de la célébration d'une Messe, à l'occasion des noces d'argent de prêtrise d'un groupe d'ecclésiastiques.

A remarquer, tout en reconnaissant leur louable décision de prononcer le latin à la romaine, l'ignorance des organisateurs qui mettent le *solo* en relief, font chanter un morceau français au Salut et le *Tantum* sur l'air national autrichien !

2° Programme d'un récital d'orgue dans l'église de Z...

1. *Deuxième sonate* (Mendelssohn). Grave, adagio, allegro, fugue. — 2. *Morceau de concert* (Guilmant). Introduction ; thème ; 1re variation : trompette harmonique ; 2e variation : céleste ; 3e variation, Staccato ; 4e variation, voix humaine. Final. — 3. *Pièce héroïque* (C. Franck). Lamento pour les funérailles d'un héros. — 4. *Prélude de Lohengrin* (Wagner-Th. Dubois.) — 5. *Cinquième symphonie* (Widor). Allegro vivace, allegretto (2e audition), adagio, toccata. — 6. *Troisième choral, la* mineur (C. Franck), Salut du Saint-Sacrement. — 7. *Toccata, la* majeur (Bach).

L'église de Z... ignore également les instructions pontificales. Ce programme de Récital d'orgue cadrerait parfaitement dans un temple protestant. Son très grand intérêt ne justifie pas l'absence d'œuvres de pure inspiration catholique. Avec quelle complaisance le salut du Saint-Sacrement vient couronner ce programme presque entièrement profane !!

Enfin la chronique mondaine d'un journal de l'Ouest nous donne le programme des morceaux exécutés à la cathédrale de Nantes au cours de deux cérémonies nuptiales célébrées les 23 et 30 septembre. Dans l'un nous relevons le célèbre (!) *Ave Maria* de Cherubini ; dans l'autre, l'*Ave Maria* de Gounod et... l'*Agnus Dei*, de Bizet, adapté sur un air de l'*Arlésienne*.

Et pourquoi n'aurions-nous pas, un jour, la surprise d'entendre dans une cérémonie funèbre un *De profundis*, adapté sur un des plus langoureux motifs de la *Veuve Joyeuse* ?

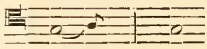
***

Contribution à l'interprétation de la musique française au XVIIIe siècle

(*Suite*)

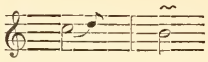
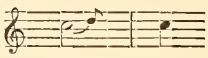
LES AGRÉMENTS (*suite*)

III. — L'ACCENT

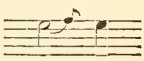
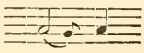
Exemple schématique : 

« *L'Accent* ou *Aspiration*. — Si la Notte est *sol*, et qu'il y ait un autre *sol* ou un *fa*, ou une Notte en décendant et que la syllabe soit longue, il est besoin d'un Accent pour servir de communication, lequel est un *la* fort délicat, et touché fort légèrement et quasi imperceptible. Rien ne marque tant un chant provincial que ces sortes d'Accens placez mal à propos et en toute occurrence... C'est un défaut de trop marquer ces Accens. Si on les marque, il faut les doubler du gosier et en faire deux au lieu d'un ; dans ce cas, le nom de *Plainte* pourrait leur convenir. » (Bacilly.)

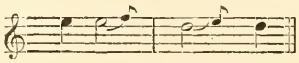
Exemples concordants de Toinon, de Machy, L'Affilard, Berthet, Couperin, Hotteterre, J.-J. Rousseau, Denis :

Freillon-Poncin, Saint-Lambert et Bordier le font dans les deux sens :

 et 

L'anonyme de 1735 dit : « Quand il n'est pas marqué, on peut le faire sur des notes longues descendantes par degré conjoint, ou quand il y a plusieurs notes sur le même degré » :



On ne le fait jamais sur les syllabes brèves d'une mélodie avec paroles, d'après J. Rousseau (1687). Il marque la passion, la douleur, la colère, etc. (Toinon.) « L'Aspiration fait un bel effet dans les pièces tendres. » (Rousseau.) « C'est une aspiration douloureuse qui se pratique dans la musique larmoyante. » (Bailleux.)

« C'est une élévation douloureuse de la voix. Il se pratique plus souvent dans les airs plaintifs que dans les airs tendres ; il ne se fait jamais dans les airs gays, ni dans ceux qui expriment la colère. » (Montéclair.) Lui et David placent cet agrément sur des mots comme : Hélas ! je languis, etc.

« Il faut faire sentir la petite note... par un son très faible ; car autrement ce ne serait pas rendre cet agrément dans son goût : il faut par conséquent traîner le son de la première note, en l'appuyant fortement, et faire sentir l'accent en finissant cette note. » (Choquel.)

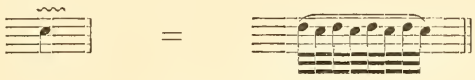
Seul Lacassagne s'écarte de la doctrine commune : il fait l'accent soit avec une petite note en dessus ou en dessous comme Freillon-Poncin et Bordier, soit avec le groupe ou ; ce dernier est l'accent proprement dit ; le précédent est l'accent renversé.

IV. — TREMBLEMENT

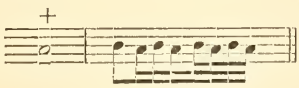
Il ne faut pas confondre les mots cadence et tremblement, car « il y a des cadences ou conclusions de chant sans tremblement, comme il y a des tremblements sans cadence ». (Montéclair.) En pratique, on use indifféremment des deux termes.

§ I. — Tremblement simple.

1° Tous les auteurs que j'ai consultés s'accordent sur la manière de faire le tremblement. Voici l'exemple de Chambonnières adopté par tout le monde :



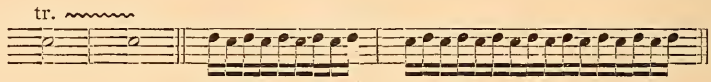
Bacilly dit : « La lenteur est une perfection pourvu que sur la fin on presse un peu plus qu'on ne fait au commencement. » Ce procédé est suivi par Saint-Lambert, Couperin : « Si le tremblement doit être long, il est plus beau de le battre lentement d'abord et de ne le presser qu'à la fin, mais quand il est court, il doit toujours être prompt. » L'anonyme de 1735, Bornet, David, Dellain prennent même la précaution de marquer des notes de vitesse croissante :



Au contraire, seuls, de Machy (1685) et Corrette (1703) demandent l'é-

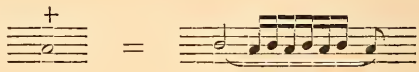
galité dans la trille. En 1766, Lacassagne reprend cette idée et l'appuie avec force, disant : « Ceux qui sont attachés aux anciennes rubriques blâmeront peut-être la suppression de la Cadence à Progression. On ne la supprime qu'après avoir consulté des personnes de l'Art et du Goût. »

2° Tremblement continu de Couperin.

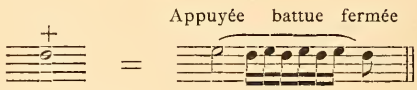


3° Couperin estime les trilles en tierces et dit que si on sait les faire très bien, il suffit, bien que cela ne soit pas marqué, d'ajouter « un tremblement à la tierce de celui qui est marqué naturèlement ».

§ 2. — Cadence appuyée ou préparée.

Exemple schématique : 

Couperin : « Les tremblements d'une valeur un peu considérable renferment trois objets, qui, dans l'exécution, ne parroissent qu'une même chose : 1° l'appuy qui se doit former sur la note au-dessus de l'essentiele ; 2° les batemens ; 3° le point-d'arrest » :

Cadence : 

« L'appui souvent n'est pas marqué, mais supposé (*sous-entendu*). » (Bacilly.)

« L'appuy doit être proportionné à la valeur de la note cadencée, long avec une Note longue, bref avec une brève. » (Toinon.) Denis précise davantage : « Si c'est une ronde ou une blanche, la préparation égale la moitié de la valeur [1] ; mais si c'est une blanche, ou une noire pointée, la préparation doit être de toute la valeur de la note pointée et on ne doit à lors faire le battement ou le tremblement que sur la valeur du point. »

Bérard, en 1755, dit au contraire : « Cette Cadence se fait par un son soutenu au-dessus de celui sur lequel on doit la battre, qui est toujours une note empruntée (*non marquée*) : il faut dans tous les mouvements égaux comme à deux ou à quatre temps, tenir le son d'appui la moitié de la valeur de la notte sur laquelle on doit battre la cadence, et un tiers dans les mouvements inégaux (*à trois temps*) ; on doit avoir soin de détacher par une petite secousse de gosier en dehors la cadence de son appui. »

« Il faut excepter de ces règles ceux dont la note précédente est sur le

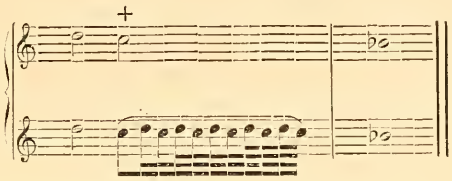
1. C'est l'usage général.

même degré, lesquels demandent un peu moins de préparation. » (Hotteterre.)

« Le tremblement est perlé si les battements sont égaux et font un effet gracieux... On peut battre plus légèrement le tremblement lorsqu'il arrive près de sa fin. » (Montéclair.) Blanchet recommande aussi de « ménager des martellements lents et bien égaux, et de les presser un peu afin de terminer la cadence, et de la fermer en tombant sur la notte finale avant que de prononcer la dernière syllabe ». Ce procédé est celui de Bacilly, Couperin, Bailleux, Durieu.

A la fin du XVIIIe siècle, Bornet donne l'exemple suivant :

Cadence préparée :



« Le tremblement appuyé se pratique dans les finales et les pièces de sentiment. » (Dupuit.)

« Il est assez ordinaire de laisser à la voix la liberté de cette cadence (qui est toujours à la finale d'un air ou d'une modulation) aussi longue que l'Acteur veut ou peut le faire, et pour lors la basse continue doit tenir le son de la note, qui est toujours la tierce ou la quinte au-dessous, jusqu'à ce que la voix termine sa cadence[1]. » (Choquel, en 1762.)

« On ne fait pas de tremblement sur des syllabes brèves ; quant à ceux qui se pratiquent par-cy par-là : il faut avoir une grande expérience. Il n'y a que les longues qui souffrent des cadences et tremblemens, ainsi que des Accens ou Plaintes, et certains Doublemens de gosier dont on se sert pour marquer davantage le mouvement des Airs. » (Bacilly.)

« Il faut pratiquer la cadence avec appuy :

« Quand on descend d'une Note à une plus longue (A) (B) et quelquefois en descendant sur des Notes égales par degrez conjoints ou éloignez, et que la cheute se fait sur la seconde note d'un semi-ton en descendant comme *mi*, *si* (C) ou celle qui est immédiatement au-dessous comme *ré*, *la*, et mesme sur ces mesmes notes en mesme degré (D), on doit faire la cadence avec appuy ; cependant il faut remarquer qu'à l'égard des Notes en mesme degré, l'appuy doit estre fort léger, à moins que ce ne soit pour tomber sur une cadence finale, et à l'égard des autres Notes que l'on doit appuyer, il faut toujours régler l'appuy sur la valeur de la Note et sur la mesure et sur le mouvement qui ne doivent jamais estre alterez, sous aucun prétexte d'Agrément. »

« Quand on descend d'une Note brève à une longue, et aussi sur un mesme degré, s'il suit une note encore plus longue qui ne termine pas

1. V. le paragraphe consacré au Point d'Orgue.

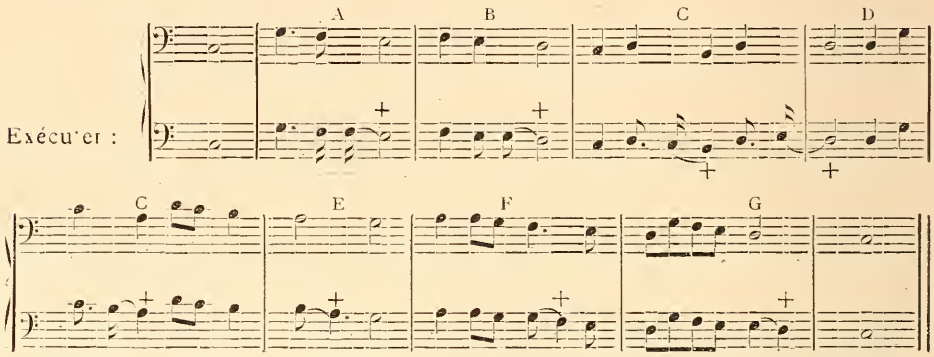
le chant et qu'elle soit la seconde Note d'un semi-ton en descendant, ou celle qui est immédiatement en dessous, il faut porter la cadence, avec appuy sur cette plus longue (E). »

« Toute note pointée en descendant... (F)

« La pénultième de toute cadence finale... (G).

« Il n'est pas permis, et il doit estre rare de faire deux cadences de même espèce de suite sans qu'elles soient séparées par quelque autre agrément, ce qui se fait ordinairement par le moyen de l'Aspiration ou de la Double Cadence ».

« Il est à remarquer qu'on ne doit jamais faire aucun agrément d'une Note à une autre quand elles sont séparées par quelque pause et quand la première des deux fait une cheute de chant. » (Rousseau, 1687.)



C'est par la tradition de ces ensembles de règles minutieuses, que les exécutants d'alors suppléaient au défaut de la Notation des Agréments. Rousseau ajoute : « La cadence avec appuy est propre pour tous les jeux de la Viole. Dans les Airs tendres et languissants, il la faut flater, et dans les airs gays il la faut animer. Mais il faut observer que l'appuy de la Cadence dans l'accompagnement doit être souvent fort léger, pour éviter les mauvais effets qu'il produirait contre les autres parties ; dans les airs de mélodie et les pièces d'harmonie [1], on doit observer l'appuy autant que la Mesure et le Mouvement le permettent. »

(*A suivre.*) E. Borrel.

1. Qui renferment des doubles cordes et des accords.

Autour des grands traités

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

La prononciation italienne et le « Mercure » de 1786.

Les regrettables polémiques que la question de la prononciation du latin a fait naître semblent ne remonter qu'à quelques mois, tout au plus à quelques années. L'on ne se douterait guère que ce problème a été effleuré d'une façon incidente au XVIIIe siècle. Voici à quelle occasion le rédacteur du *Mercure* fait allusion à la possibilité de prononcer le latin comme les Italiens le prononcent [1].

Un célèbre ténor italien nommé David ou Davide, et qui s'était déjà fait entendre à Paris quelques années auparavant, chanta, durant les trois semaines de Pâques, différents Motets et airs d'opéra au Concert spirituel. Comme on lui avait déjà reproché dans différentes gazettes d'ajouter de nombreux agréments, le rédacteur du *Mercure*, qui, pour cette partie de la publication, est vraisemblablement Famery, le défend, en prétextant que, comme cet usage est général dans son pays, et qu'il chante seulement des œuvres de compositeurs italiens, il est tout naturel que David chante comme l'on fait en Italie. Et, allant plus loin, Famery ajoute :

« Puisque nous en revenons à ces broderies si fort reprochées, qui « tiennent à une manière applaudie en Italie, et même partout ailleurs « qu'à Paris, nous sommes assez étonnés qu'on ne lui reproche pas « aussi de prononcer le latin comme on le prononce en Italie ; de dire, « par exemple, *Iousta croutchem*, au lieu de *Juxta crucem*, etc. Que si « on répondait qu'il est tout simple qu'un Italien prononce le latin à la « manière de son pays plutôt qu'à la nôtre ; que nous n'avons pas le « droit de désapprouver une prononciation beaucoup plus généralement « reçue que la nôtre ; qu'il est, au contraire, très problable que la pro- « nonciation de la langue latine a été moins altérée dans le pays même « de cette langue que parmi nous, et que celle des Italiens doit être pré- « férée à la nôtre, nous demanderions qu'on fît en entier l'application de « ce raisonnement à la manière de chanter de M. David. »

Il est visible que l'auteur de cet article, à l'opposé de Lecerf de la Vieville [2], reconnaît la supériorité de la prononciation italienne sur la prononciation française. N'est-il pas curieux de voir cette opinion émise *par un musicien*, cent vingt ans avant que l'on en soit arrivé à l'appliquer ?

J. Peyrot.

1. *Mercure de France*, avril 1786, p. 245 et suiv.
2. Comparaison de la musique italienne et de la musique française, II, deuxième dialogue, p. 55, et article III de la 2e partie du Discours sur la musique d'église.

BIBLIOGRAPHIE

VIENT DE PARAITRE :

Noëls anciens, publiés par A. Gastoué, 2e fascicule, spécialement consacré aux Noëls français les plus anciens, ceux du xve siècle. Recommandé tout particulièrement pour le temps de Noël, ce fascicule renferme plusieurs Noëls inédits.

André Pirro : *Dietrich Buxtehude*, gr. in-8o, 2 ff. et 508 pages. Paris. Fischbacher, 1913, 15 fr.

Après son grand ouvrage sur J.-S. Bach, M. Pirro nous offre une monographie de l'un des plus grands musiciens du xviie siècle : D. Buxtehude ; et ce nouvel ouvrage ne le cède en rien en importance, en utilité et en perfection, à l'*Esthétique de J.-S. Bach.* Toutefois, on pourrait ici apprécier dans toute sa plénitude une nouvelle méthode : Buxtehude est considéré comme un personnage central, et jamais il n'est isolé de son entourage : c'est donc un tableau complet de l'art musical allemand à Lübeck et à Hambourg au xviie siècle qui est ici présenté avec une richesse prodigieuse de documents, d'analyses, de citations et d'exemples musicaux.

Ce qui augmente encore la portée et la valeur du livre de M. Pirro, c'est qu'il a complètement éliminé de sa somptueuse étude tout ce qui est déjà connu par ailleurs, par exemple : les rapports de J.-S. Bach avec Buxtehude, la description de l'orgue de Sainte-Marie, l'analyse des motets et cantates de Franz Tunder publiés par Seiffert [1], etc.. De la sorte, tous les exemples musicaux sont *complètement inédits* et transcrits par M. Pirro lui-même d'après des tablatures manuscrites de la bibliothèque d'Upsal.

Aucun des artistes qui ont influencé Buxtehude n'est oublié, et leurs œuvres sont incidemment étudiées : nous apprenons ainsi à connaître, dans leurs traits les plus caractéristiques, des musiciens comme Christian Geist, dont Mattheson appréciait « le style délicat », Förster [2], Anders et Gustaf Düben [3], Thomas Selle [4], Scheidemann [5], Christoph Bernhard [6], J. Theile [7] et bien d'autres encore.

1. *Denkmäler deutscher Tonkunst* (1900), 3e volume. Tunder (1614?-1667) était, d'après Mattheson, élève de Frescobaldi.

2. Caspar Förster (1617-1673) avait passé plusieurs années en Italie avant de diriger la chapelle royale de Danemark. C'était un artiste cultivé ; « sa musique, dit M. Pirro, respire, palpite, et parfois s'enflamme ».

3. Anders Düben († 1647) fut le maître de chapelle de Christine de Suède. Son fils Gustaf (1647-1690) était un compositeur remarquable et a formé une importante collection de partitions en tablature, dont M. Pirro a dressé le catalogue et transcrit les œuvres les plus caractéristiques.

4. Thomas Selle († 1693), cantor du *Johanneum* de Hambourg, fut très célèbre de son temps comme chef de chœurs et d'orchestre : on le comparait à Schütz et à Schein.

5. Heinrich Scheidemann († 1663) élève de Sweelinck, fut le prédécesseur de Reincken, à l'orgue de l'église Sainte-Catherine de Hambourg.

6. Christoph Bernhard († 1692), élève de Schütz, connut aussi Carissimi ; il succéda à Thomas Selle comme cantor à Hambourg.

7. Johann Theile (1646-1724), élève de H. Schütz, aurait été, au dire de Walther, le maître de Buxtehude. Il a laissé une *Passio D. N. J. C.*, des messes et des cantates, œuvres que Buxtehude admirait beaucoup.

Mais M. Pirro ne nous entretient pas seulement des hommes et des œuvres, il nous décrit les divertissements de musique en usage dans les cours du Nord, les troupes d'artistes étrangers qui parcouraient ces pays, les circonstances au milieu desquelles fleurissaient la musique profane et l'art sacré, et, par là, son ouvrage déborde la pure musicologie pour entrer dans le cadre de l'histoire générale.

Dietrich Buxtehude, dont la fière devise fut : *Non hominibus, sed Deo*, naquit selon toute vraisemblance à Helsingborg, vers 1635, et vint jeune encore à Elseneur où son père Johann Buxtehude était déjà organiste en 1645. Dietrich passa une enfance laborieuse, dans une école latine (*Latinske Skole*) d'Elseneur, où il y avait d'excellents maîtres de musique. Puis il vint s'installer à Lübeck en 1668 ; il succédait à Tunder, comme organiste de la Marienkirche, et prenait ainsi possession d'un important héritage artistique et d'un orgue magnifique de 32 pieds (54 jeux). Aussitôt Buxtehude donna plus d'ampleur à la musique de la Marienkirche : il fonda les *Abend-musiken* du jeudi, qui consistaient en concerts spirituels patronnés par les corporations de marchands, et réalisa là « une musique religieuse de caractère dramatique ». Et ainsi jusqu'à sa mort (9 mai 1707). Buxtehude ne quitta plus Lübeck, d'où sa renommée se répandit à travers toute l'Allemagne, collaborant sans cesse au répertoire de musique spirituelle ou liturgique de son église, et donnant l'exemple d'une vie calme, sereine et d'un labeur patient et obstiné.

Son sucesseur à l'orgue de la Marienkirche fut J. Schieferdecker, auteur de quelques opéras joués à Hambourg (1679-1732).

Buxtehude nous a laissé des cantates, dont la plus grande partie est encore inédite, des psaumes, des chorals, des pièces d'orgue et de la musique instrumentale.

M. Pirro a dressé la bibliographie de l'œuvre vocal, très considérable puisqu'il renferme plus de 130 compositions de toutes dimensions.

Plus de la moitié du livre est consacrée à l'étude analytique des œuvres inédites, étude faite avec le soin, l'émotion, la finesse que tous les lecteurs de l'*Esthétique de Bach* ont déjà appréciés ; mais comment en donner une idée sans longues citations ?

L'œuvre instrumental de Buxtehude est aussi passé en revue ; mais plus rapidement parce qu'une grande partie en a été publiée, et par là-même est offert à tout examen ; et aussi parce que M. Pirro a estimé vain de refaire pour les pièces d'orgue et de clavecin, par exemple, les commentaires de Spitta [1], de MM. Seiffert [2] et Reinhard Oppel [3].

Il s'est donc borné à décrire les œuvres restées manuscrites, et pour les œuvres déjà connues, notamment pour les chorals, à présenter quelques observations particulières.

Par toutes ces pénétrantes études, nous pouvons mieux apprécier les qualités et le développement de la musique allemande de Schütz à J.-S. Bach, en passant par Tunder, Förster et Buxtehude ; et leur art se révèle, une fois de plus, caractérisé par une « patiente habileté » et une « profonde piété ». A ces marques spéciales, qui sont celles du génie allemand, Buxtehude devait ajouter « la vivacité d'imagination, propre aux gens du Nord », et qui a tant séduit Haendel, Mattheson, et surtout J.-S. Bach.

A la fin de son énorme travail, M. Pirro déclare avoir surtout voulu montrer l'auteur des œuvres inédites ; il compte revenir plus tard sur la vie de Buxtehude à Lübeck et ses rapports avec Bach : c'est dire avec quel soin, quelle ampleur et quelle précision M. Pirro présente les fruits de ses patientes études.

Comme l'a dit si bien Michel Brenet [4] : « Un tel ouvrage n'honore pas seulement son auteur, mais toute une littérature. »

FÉLIX RAUGEL.

1. Spitta. *J.-S. Bach*, I, p. 258 et suiv.
2. Dr Seiffert, *Gesch. der Klaviermusik*, I, 1899. p. 259.
3. *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*, XII, 1907, 9-12.
4. *Bulletin mensuel de la S. Internat. de Musique*, 14e année, 10 novembre.

Dr Joseph Gmelch : **Die Kompositionen der heil. Hildegard** (*Les Compositions musicales de sainte Hildegarde*), un volume in-8° carré, 37 pages de texte et 32 pages de phototypies, L. Schwann, à Düsseldorf. 6 M. (7 fr. 50).

La figure, si curieuse, de la grande voyante du XIIe siècle, se complète de façon non moins remarquable par ses compositions musicales. Depuis un certain nombre d'années, l'attention des érudits s'était portée sur elle : Dom Pothier surtout contribua à faire goûter quelques œuvres choisies de la sainte musicienne, et ses publications, en de courts articles de la *Revue du chant grégorien*, faisaient ardemment désirer de connaître les autres.

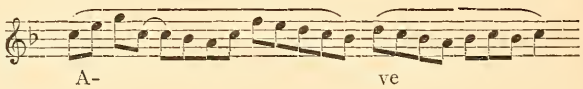
Cette lacune est comblée. Le Dr Gmelch, chapelain à la cathédrale d'Eichstätt, a pris l'initiative de reproduire par la phototypie la partie musicale du manuscrit de Wiesbaden, qui contient l'œuvre entier de sainte Hildegarde. Grâces lui soient rendues.

Dans une introduction, l'auteur donne les éclaircissements nécessaires sur la vie de la sainte, son intelligence extraordinaire, sa science infuse *de omni re scibili*, y compris la physique et la médecine, ses compositions musicales enfin.

Celles-ci sont au nombre : 1° de soixante-neuf morceaux détachés, répons, antiennes, pièces diverses ; 2° de l'*Ordo virtutum*, drame allégorique, comprenant à lui seul quatre-vingt-cinq passages chantés, depuis la simple réplique d'une seule ligne jusqu'au long chœur final.

Toutes ces pièces sont curieuses et plusieurs remarquables. Curieuses par le texte : on sait, en effet, que sainte Hildegarde, ce phénomène intellectuel et mystique, n'avait fait que de très rudimentaires études, et qu'elle était incapable d'écrire en latin ; elle dictait, et on devait corriger ses innombrables barbarismes et solécismes, coupés parfois par les mots extraordinaires de sa « lange inconnue », aux racines araméennes et celtiques, que les philologues n'ont pas encore assez étudiée, et sur laquelle M. Gmelch attire, à juste raison, l'attention de ses lecteurs.

Curieuses aussi par la musique. Sainte Hildegarde, morte en 1179, est la dernière représentante de la dernière école grégorienne. Ses œuvres sont écrites en rythme libre, selon les règles des huit tons tels qu'ils étaient alors en usage, et suivant les formes, les cadres habituels. Mais Hildegarde, comme tous les génies, ne se sert du cadre que pour diriger l'inspiration, souvent débordante. La phrase hildegardienne est volontiers longue, mais abondante et variée, parcourant des *ambitus* parfois très étendus, — jusqu'à une octave et demie, — et, en de nombreux passages, d'une couleur personnelle très particulière, en cette époque d'impersonnalité. Il est telle phrase dont l'impression est toute franckiste, et plus encore beethovénienne, comme ce début d'*Ave Maria*, page 4 (je transcris en notes modernes) :



Ce n'est plus, en rien, du grégorien, et cela ne ressemble même pas aux compositions des écoles françaises et allemandes des XIe et XIIe siècles, avec lesquelles, cependant, les œuvres de sainte Hildegarde ont beaucoup de points de commun.

Le Dr Gmelch a été bien inspiré en se bornant à reproduire photographiquement, au tiers de sa grandeur originale, le manuscrit de Wiesbaden. Transcrit peu de temps après la mort de la Sainte, il est écrit d'une façon suffisamment lisible pour tous ceux qui ont l'habitude de la notation liturgique sur quatre lignes, avec les clefs habituelles de *c* et *f*, et l'emploi du ♭. Les neumes, de forme germanique, sont très soigneusement écrits, et n'offrent aucune singularité de graphie. M. Gmelch donne une table détaillée de tous les chants (à l'exception de l'*Ordo virtutum*, qui forme un tout) : mais il n'a pas remarqué que les dix pièces ou séries de pièces en l'honneur des 11.000 Vierges sont destinées à un office liturgique, dont la série d'antiennes n° 45 porte le titre de l'office des *Laudes*, et est terminée par les antiennes habituelles *in evangelium* (ī ev̄ dans le ms.), c'est-à-dire pour *Benedictus* et *Magnificat*. Le n° 55 n'est pas une antienne, mais un très beau verset alléluiatique, suivi de la séquence connue *O virga*

ac diadema, qui, à elle seule, permet de tirer des conclusions tout en faveur de la liberté rythmique de ces compositions si curieuses. Enfin, les pièces intitulées « hymnes » n'ont, malgré ce titre, aucune parenté avec les hymnes, ce qu'a remarqué l'éditeur, mais elles ont un lien très étroit avec les « tropes » en usage dans ce temps-là.

Somme toute, même pour ceux de nos lecteurs qui ne lisent pas l'allemand, la très belle édition publiée par M. Gmelch est des plus utilisables, offrant dans son intégrité le texte latin et musical original des œuvres de la fameuse prophétesse.

A. Gastoué.

R. P. Dom J. Jeannin : **Le chant liturgique syrien**, in-8° de 132 pages (extrait du *Journal asiatique*), Paris, Imprimerie nationale.

L'ouvrage du savant bénédictin, le R. P. Dom Jeannin, que je présente aux lecteurs de la *Tribune*, fait suite aux rares travaux que le chant des églises grecques et orientales a inspirés. La musique syrienne, en particulier, offre quelque attrait aux regards du curieux, cette sorte de chant étant le privilège de certaines églises aux très archaïques usages, et ayant vécu longtemps sans relations suivies avec les autres églises. On se rappelle qu'il y a douze ans, un autre bénédictin, le R. P. Dom Parisot, publiait dans un remarquable *Rapport sur une mission en Turquie d'Asie*, la série des mélodies maronites, qui représentent une partie, assez mêlée, de la tradition musicale syrienne. Dans le même ouvrage, et dans la présente revue, Dom Parisot donnait quelques chants des deux autres branches de l'Église syrienne : les Syriens purs et les Chaldéens de Perse. De son côté, son confrère Dom Jeannin s'attachait spécialement à ces églises, et, en attendant la publication des neuf cents mélodies environ qu'il a recueillies, donne, en primeur, le travail dont je rends compte aujourd'hui, et qui peut être considéré comme la préface et l'introduction au futur recueil.

Je ne crois pas qu'il soit possible de faire œuvre plus complète que l'a faite le R. P. Dom Jeannin. Dans ce travail, il étudie successivement l'état actuel du chant syrien, ses bases tonales et modales, les caractères généraux de la mélodie, les dominantes et les récitatifs des tons de psaume, les cas de chromatisme et d'enharmonisme qu'on y rencontre, enfin, son rythme. Dans chacun de ces paragraphes, le savant auteur cite en entier un bon nombre de chants de la liturgie syrienne, en rapprochant la contexture des cas similaires qu'on peut retrouver dans la musique antique, les chants byzantins, arabes, grégoriens.

L'ouvrage de Dom Jeannin est donc une œuvre de haute valeur, et de documentation stricte, sur le chant oriental. Ce n'est plus là, du tout, le prétendu orientalisme de pacotille dont certaine école a voulu affubler les mélodies latines : le chant syrien n'a rien de commun avec les systèmes de ce genre. Et s'il renferme des mélodies mesurées, et certaines diminutions dans les valeurs de notes, le rythme libre de beaucoup d'autres chants, sa mélodie coulante, son phrasé, sont très proches de notre chant grégorien, exécuté à la manière traditionnelle, telle que l'a restaurée Dom Pothier. Les pièces vocalisées et les alléluias sont très symptomatiques à ce sujet (par exemple, p. 76 et 88). Dans son exposé du rythme, Dom Jeannin a été amené tout naturellement à s'occuper des théories rythmiques émises par Dom Mocquereau dans le tome VII de la *Paléographie musicale* : loin d'en trouver la confirmation dans les mélodies syriennes, Dom Jeannin, au contraire, est obligé de constater que si ces chants orientaux confirment la manière traditionnelle de comprendre nos mélodies grégoriennes, par contre, elles ruinent presque complètement le système de Dom Mocquereau. Il y a là, de la page 103 à la fin de l'ouvrage de Dom Jeannin, une étude extrêmement remarquable sur la rythmique comparée des diverses espèces de musique.

Ce livre sur le chant liturgique syrien n'intéresse donc pas seulement les orientalistes, mais encore les purs grégorianistes, qui veulent se rendre compte des tenants et des aboutissants de nos mélodies latines.

A. Gastoué.

Joh. Wolf : **Handbuch der Notationskunde**, I (*Manuel de l'Art de la Notation, Ire partie, notations antiques et du moyen âge*). Un gr. in-8o de xii et 488 pages. Nombreuses photographies et transcriptions. Leipzig, Breitkopf et Härtel. Broché, 10 M. (12fr.50); relié, 12 M. (15 fr.)

C'est un véritable et beau monument que le savant musicologue allemand vient d'édifier, pour le plus grand profit de l'histoire et de la pratique musicales. Connu par son admirable histoire des notations mesurées depuis la fin du xiiie siècle, M. J. Wolf a voulu aujourd'hui, en mettant son travail à la portée du public musicien, l'étendre et le compléter.

Mais, spécialiste consciencieux, M. J. Wolf, pour la période antérieure, n'a pas voulu donner du sien propre, et s'est servi des meilleurs travaux parus sur ces âges reculés. Aussi malgré le luxe de documentation de la première partie de son livre, l'auteur ne saurait échapper à quelques critiques dans cette partie où la juxtaposition de conclusions différentes apportées par tel ou tel autre spécialiste rompt l'unité de l'œuvre.

C'est ainsi que, tout en admettant les théories de Gevaert sur la musique grecque, M. Wolf transcrit (p. 25) dans une mesure rigoureuse, le chant funéraire du monument de Tralles, qui renferme cependant des rythmes irrationnels. Pour le chant grégorien, l'auteur adopte complètement la restauration bénédictine, mais, ayant à transcrire un lied allemand calqué sur une mélodie liturgique (p. 165), il suit ici un système mensuraliste. De même encore, dans le lumineux chapitre de l'art français des xiie et xiiie siècles, notre savant confrère suit, avec raison, mais aussi avec les réserves nécessaires, les théories d'Aubry et de Beck, tandis que, pour les chants allemands de la même époque, appartenant à la même forme d'art, il établit ses transcriptions d'après Runge et Riemann.

Ces défauts, qui seraient graves dans un autre ouvrage, ne diminuent en somme que peu l'intérêt et la valeur de celui-ci, car M. Joh. Wolf donne d'abord la reproduction originale ou la photographie de *toutes* les pièces qu'il cite, avec l'explication de la théorie suivie dans sa transcription. Or M. Joh. Wolf reproduit ainsi, en tout ou partie, *cent trente-trois* compositions anciennes, de la musique grecque antique jusqu'aux madrigaux de la fin du xve siècle, en passant par les chants liturgiques byzantins et grégoriens, la musique russe, les trouvères et les troubadours, les « minnesinger », les « déchanteurs » et « organistes » de la polyphonie primitive. Et il y a, surtout au xive siècle, des recherches harmoniques et rythmiques des plus curieuses. C'est dire, qu'à part les quelques taches plus haut signalées, le livre de M. Joh. Wolf est un véritable trésor. Pour les deux derniers siècles du moyen âge, et jusqu'à l'aurore du xvie, il cite, à chaque chapitre, la liste de *tous* les manuscrits de chaque espèce de musique, qui sont parvenus à sa connaissance, ou que ses recherches lui ont fait découvrir. Pour la polyphonie, si peu connue encore, des auteurs du xive siècle et du xve, y compris Josquin et ses élèves, il y a donc là une mine des plus remarquables. Souhaitons à ce bel ouvrage le succès qu'il mérite.

A. Gastoué.

Royle Shore : **The Cathedral Series** *of Church Service Music*, chiefly polyphonic and unpublished, of the 16th and early 17th centuries. [Séries de services musicaux d'église à l'usage des cathédrales, comprenant principalement les pièces polyphoniques et inédites du xvie siècle et de la première partie du xviie.] Publiés par fascicules séparés, à Londres, chez Novello and Co.

M. Royle Shore, conférencier de musique ecclésiastique et instructeur diocésain de plain-chant pour le diocèse [anglican] de Birmingham, avait déjà, dans le *Musical Times* en particulier (nos de septembre à novembre 1912), attiré l'attention sur les œuvres polyphoniques et les harmonisations de plain-chant pour les faux-bourdons, composés aux xvie et xviie siècles pour le service de l'Église anglicane. M. Royle Shore a mis à exécution le projet qu'il annonçait dans un de ces articles,

et a commencé à publier les plus remarquables de ces compositions, d'après les manuscrits, ces pièces, en général, n'ayant pas été imprimées.

A l'imitation de Bordes, le musicien anglais a établi sa publication pour la pratique, en clefs nouvelles (à signaler la clef de *sol* de ténor accompagnée d'un petit *c*), transposées dans le meilleur diapason, et avec nuances et indications d'exécution. La collection comprend déjà deux fascicules : un *Evening service*, de William Mundy († *circa* 1591), prix 9 d. (0 fr. 90) ; et un autre de Thomas Causton († 1569), prix 6 d. (0 fr. 60). Deux services, l'un, du matin, l'autre, pour la communion, de ce dernier auteur, sont également annoncés, ainsi que plusieurs de Byrd, Gibbons, Morley, etc., dont les noms, pour la plupart, nous étaient jusqu'ici inconnus. L'*Evening service* du culte anglican, ou « service du soir », qui tient la place de nos vêpres et complies, comprend, comme pièces polyphoniques, le *Magnificat* et le *Nunc dimittis* (en anglais). Ceux de Mundy sont à 5 voix, ceux de Causton à 4 ; les uns et les autres sont d'intéressants spécimens de la polyphonie du XVIe siècle. Contemporains de Palestrina, d'Orlande et de Vittoria, ces grands édifices polyphoniques sont à comparer avec ceux de leurs confrères, et supportent bien la comparaison.

Le *Magnificat* surtout de Mundy est superbe et d'une suprême inspiration : celui de Causton, à part le verset 7, *He hath put down* (*Deposuit*) et le *Glory be to the Father* (*Gloria Patri*) est plus ordinaire, mais son *Nunc dimittis*, traité dans un sentiment remarquable, est d'une valeur équivalente à la somptuosité du *Magnificat* de Mundy.

On ne peut qu'applaudir à l'initiative de M. Royle Shore, comparable à celle de M. Terry, maître de chapelle de la cathédrale de Westminster, pour les œuvres catholiques antérieures à la réformation. Quand donc, malgré le vœu de notre Congrès de 1911, aurons-nous de semblables publications pour les auteurs français ?

A. Gastoué.

Dr Hugo Löbmann : **Contribution à l'histoire de l'Art de diriger.** (*Zur Geschichte des Taktierens und Dirigierens*), in-16 petit, 105 pages, 1 M. 20 (1 fr. 50). Schwann. Düsseldorf.

Ce petit volume sera utile aux chefs d'orchestre ou de chœurs qui aiment à méditer sur leur art ; il renferme, en une forme concise, une foule de remarques fort utiles, et beaucoup de nobles et magnifiques pensées, en même temps que de précieuses indications.

« Au commencement était le Rythme », disait souvent Hans de Bülow ; le Dr Löbmann s'est rappelé cet axiome et a consacré quelques pages à l'importance en musique du Rythme que l'on s'efforce de représenter en battant la mesure.

Et l'auteur décrit les différentes manières de diriger, en suivant l'évolution des différentes formes d'art : d'abord le Rythme de la parole, puis celui du chant grégorien.

La polyphonie arrive, et, avec elle, l'existence d'un thème principal, centre de l'œuvre : l'idée de la mesure se fait jour, et les moyens de représentation du rythme se modernisent peu à peu : les citations de Zacconi (1596), Agostino Pisa (1611) nous apprennent quelle idée on se faisait de l'art de diriger à l'époque de Palestrina.

Ce chapitre serait à traduire en entier, car il contient d'excellents conseils pour la direction des œuvres des maîtres du contrepoint vocal. Suit une étude de l'influence de l'opéra sur le développement de l'art de conduire. Les témoignages de Mattheson, Marpurg, Richard Wagner, H. de Bülow, Franz Liszt sont souvent invoqués, et l'on s'imagine bien avec quel à-propos.

Les dernières pages de l'ouvrage sont consacrées à l'histoire du bâton de mesure et à des considération esthétiques sur les moyens d'élever l'action de battre la me-

1. Weingartner, *Sur l'art de diriger*, trad. E. Heintz.

sure jusqu'à l'art véritable de diriger. Les conclusions du livre sont les mêmes, fatalement, que celles exprimées par Richard Wagner en 1869 et Weingartner en 1911 dans leurs brochures intitulée : *Uebers das Dirigieren*. « Plus la personnalité du chef disparaîtra pour se placer derrière celle avec laquelle elle doit s'identifier, plus sera grand son art de diriger [1]. » Les vrais chefs d'orchestre se rappelleront aussi avec plaisir une bonne parole de Liszt : « Les artistes sont les élus de la Providence. »

FÉLIX RAUGEL.

Dom J. JEANNIN : **La prononciation romaine du latin** (polémique, histoire) ; in-12 de 48 pages, à Bourges, chez Tardy-Pigelet.

Le savant bénédictin, dont notre rédacteur louait plus haut l'érudition comme musicologue orientaliste, est en même temps un distingué philologue en fait de langue latine. Partisan déterminé et convaincu de la prononciation romaine du latin, Dom Jeannin a publié des opuscules pratiques (dont nous n'apprécions pas toujours la méthode), et il donne aujourd'hui, sur ce même sujet, une étude historique et scientifique des plus remarquables. Le sujet est fouillé à fond, de main de maître, par un auteur à la fois érudit et praticien, et qui connaît bien son sujet. Cette brochure est le complément normal du livre de M. Couillaud sur la même question, et il est difficile de répondre mieux aux objections présentées que l'a fait Dom Jeannin.

HENRY NOEL.

Abbé A. DURU : **Chant grégorien**, *lecture, les quatre règles d'exécution*, in-8° de 36 pages, à Soissons, librairie Nougarède.

Brochure *excellente* de propagande et de pratique, écrite par l'auteur, membre de la Commission diocésaine du chant pour le diocèse de Soissons, en vue des chœurs des petites églises. Basée sur les meilleures méthodes grégoriennes, nous croyons qu'elle eût encore gagné à être un peu plus simple.

H. N.

Manuel grégorien ou *Recueil des chants les plus usités, extraits de l'Édition Vaticane* (Messes, Vêpres, Saluts), 25e mille. Petit Séminaire de Bergerac. Relié toile, 1 fr. 50 ; la douzaine avec 13e, 18 francs. Desclée, éditeur.

Tout est à louer dans ce précieux petit manuel de xv-260 pages ; tout ou presque tout : car, outre que nous n'approuvons pas l'introduction dans ce recueil grégorien de la *Messe Royale* de Du Mont en notation grégorienne, non plus que de l'*O salutaris*, de Duguet, nous nous permettrons de rectifier que le *Salve mater misericordiae*, p. 231, n'est pas un chant du Carmel, mais un chant de Dom Pothier, et de critiquer l'arrangement pseudo-grégorien du *Rorate caeli desuper*, p. 239. Ces très légères restrictions ne nous empêcheront pas de reconnaître que ce recueil a été composé avec un sens très averti des nécessités pratiques les plus urgentes. Une courte méthode et des règles précises de prononciation servent de préface. Suit un choix de 5 messes du *Kyriale*, parmi lesquelles nous regrettons de ne pas trouver la messe des Dimanches ordinaires, ni celle du Temps pascal ; l'office complet des défunts ; l'ordinaire des vêpres ; les psaumes usuels avec indications chiffrées pour le chant ; les chants les plus fréquents (surtout hymnes) de quelques fêtes ou solennités principales ; un choix de motets grégoriens pour les saluts. Sans être, à proprement parler, un Vespéral, ce manuel, dont la correction typographique est parfaite, rendra les plus grands services dans les paroisses. Nous le recommandons chaleureusement en lui souhaitant une très large diffusion, d'autant plus qu'il se vend au profit du Petit Séminaire de Bergerac.

G. B.

Jules BROSSET : **Les maîtres de musique de l'École de Pont-Levoy**, petit in-8° de 48 pages, à Blois, chez Migault et Cie, rue Pierre-de-Blois, 14.

Le distingué organiste de la cathédrale de Blois est en même temps un érudit bien connu. M. Brosset consacre ses loisirs à faire des recherches sur l'histoire de la musique, et spécialement de la musique religieuse dans le département du Loir-et-Cher, et les publie de temps à autre en d'élégantes plaquettes, savamment documentées et agréablement écrites. Celle-ci est digne de ses aînées, et M. Jules Brosset y suit pas à pas les maîtres de musique du célèbre collège de Pont-Levoy, depuis les origines, et particulièrement depuis le XVIIe siècle jusqu'à nos jours. Les travaux de M. Brosset devraient servir de modèles pour tous les autres diocèses.

L. T.

Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire. *Grèce*, par Maurice Emmanuel, professeur au Conservatoire (fascicule 17) ; *La musique byzantine*, par Amédée Gastoué (fasc. 17 et 18) ; *La musique occidentale*, par Amédée Gastoué (fasc. 18 et 19) ; chaque fascicule : 1 fr. net. Ch. Delagrave, éditeur, 15, rue Soufflot, Paris.

Nous signalons très particulièrement ces trois substantiels articles qui sont un résumé lumineux de la question au point où l'ont amenée les travaux les plus récents et les plus autorisés. Il serait périlleux en quelques lignes d'essayer d'en donner une analyse, fût-elle brève ; nos lecteurs n'hésiteront pas à se procurer ces trois fascicules que recommandent suffisamment l'autorité et la compétence des auteurs qui les ont signés.

DERNIÈRES NOUVEAUTÉS :

Le **Bureau d'Édition de la Schola Cantorum** vient de s'enrichir des œuvres suivantes que nous recommandons tout particulièrement à nos lecteurs :

Sept Cantiques pour Noël et l'Épiphanie, de l'abbé Bruneau, l'abbé F. Brun, A. Gastoué. Partition, 2 fr. ; voix seules, 0 fr. 50 ; par dix, 0 fr. 30.

C'est un fascicule tiré à part, et très pratique, de sept ravissantes mélodies, dont deux sont toutes nouvellement parues. Leur pure inspiration grégorienne ou leur pénétrante naïveté leur assurent un chaleureux succès pour les fêtes prochaines. Toutes se chantent à l'unisson.

O vos omnes, motet à 4 voix inégales, de l'abbé J. Dagand. Partition, 1 fr. 50 ; voix seules, 0 fr. 20.

Œuvre pleine d'émotion et d'un sentiment religieux profond.

Missa in honorem sancti Benedicti, à 3 voix mixtes, de l'abbé J. Dagand. Partition, 3 fr. 50 ; voix seules, 0 fr. 75.

Ecrite avec simplicité en un style polyphonique soutenu, cette messe sera bien accueillie, car elle est facile d'exécution.

Messe de mariage, pour soli et chœurs, à 4 voix mixtes, du chanoine L. Perruchot. Partition, 3 fr. 50 ; voix seules, 0 fr. 60.

Les trois parties de cette œuvre grandiose (Introït, Offertoire, Communion) forment un triptyque d'une harmonie riche et souple, d'une inspiration puissante qui se soutient sur un thème unique. Cette remarquable composition de l'éminent maître de chapelle de Monaco est assurée du plus grand succès. — Chacune des parties se vend séparément : 1 fr. 50 ou 1 fr. 75, voix seules, 0 fr. 25.

La REVUE DES REVUES est reportée au numéro de janvier 1914.

VIENNENT DE PARAITRE (œuvres recommandées) :

Royle Shore : « *Missa Stabat mater* », à 5 voix, 1 sh. 6 d. (1 fr. 85). Novello and Co.

Intéressante messe, *a cappella*, dont les thèmes sont empruntés aux principaux *Stabat* : l'air populaire, et les *Stabat* de Dvorak, Palestrina et Rossini, et que l'auteur a dédiée : *A l'entente cordiale et musicale.*

Édition Librairie de l'Art catholique (La Schola paroissiale) :

A. Gastoué : *Trois motets* (*O salutaris, Ave vivus fons, Jubilate Deo*), à 2 voix égales ; partition avec accompagnement : 2 fr. ; chant seul : 0 fr. 30.

Édition Biton :

Paul de Wailly : *Salut* à 2 voix égales, composé spécialement pour le Chœur de cantiques des Enfants de Marie de la paroisse Saint-Gilles d'Abbeville (*O Salutaris, Tu gloria Jerusalem, Hic vir despiciens mundum, Cor Jesu, Tantum ergo*), sans indication de prix.

Édition Janin :

Abbé F. Brun : *Les hymnes des Vêpres* (*d'après l'Édition Vaticane*), accompagnement à 3 parties pour orgue ou harmonium, broché, net : 3 fr. ; cartonné, net : 4 fr.

Édition Bertarelli :

P. O. G. M. de Venezia : *Six pièces faciles*, pour harmonium, net : 1 fr. 25 ; R. Casimiri : *Missa pro defunctis*, à 2 voix d'enfants et orgue, net : 1 fr. ; D. G. Pagella : *Messe XII, en l'honneur de l'Immaculée Conception*, à 3 voix mixtes (A. T. et B.) et harmonium, net : 2 fr. 50 ; voix seules : 0 fr. 30. D. L. Perosi : *Melodie sacre*, vol. VII, avec acc. d'harmonium, net : 5 fr.

Édition Schwann :

A. Albergoni : *Missa solemnis*, à 4 voix mixtes et orgue, net : 3 fr. ; voix seules : 0 fr. 40.

Le Gérant : Rolland.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Répertoire Moderne
DE LA
SCHOLA CANTORUM

O Jesu ego amo te

à 4 voix mixtes

(A Cappella)

PAR

René VIERNE
Organiste à Notre-Dame des Champs

Partition avec accompagnement d'Orgue . . *net :* 1.25
Parties de Chœur . . . . . *net :* 0.20

BUREAU D'ÉDITION DE LA SCHOLA CANTORUM
269, Rue Saint-Jacques, Paris (Ve)

Dépositaires à l'Étranger :

BREITKOPF & HÆRTEL
BRUXELLES — LEIPZIG — LONDRES

L. DOTÉSIO
BARCELONE — BILBAO — MADRID

FŒTISCH FRÈRES (S. A.)
LAUSANNE — VEVEY

A Monsieur le Chanoine MAXIME CARON
Supérieur du Petit Séminaire de Versailles

O JESU EGO AMO TE

MOTET A 4 VOIX MIXTES (*a Capella*)(*)

N° 145

RENÉ VIERNE
Organiste du G.O. de Notre-Dame des Champs, Paris

Lento religioso e molto legato

SOPRANI — *mf* — O Je - su e - go a - mo te. *f* nam

ALTI — *mf* — O Je - su e - go a - mo te. nam pri - or tu a - más - ti me, nam

TÉNORS — *mf* — O Je - su e - go a - mo te, o Je - su e - go a - mo te. nam pri - or tu a - pri - or tu a - más - ti me.

BASSES — *mf* — O Je - su, o Je - su e - go a - mo te.

pri - or tu a - más - ti me. -más - ti me, nam pri - or tu a - más - ti me. *f* En nam pri - or tu a - más - ti me. En

S
B
C
R
R
Y

Nil obstat
A. VIGOUREL

Imprimatur
Parisiis, die 13 Octobris 1913

f *cresc.*

En li - ber - tá - te pri - vo

f *cresc.*

En li - ber - tá - te pri - vo

cresc.

li - ber - ta - te, en li - ber - tá - te pri - vo

cresc.

li - ber - ta - te, en li - ber - tá - te pri - vo

p

me. Ut vin - ctus

p

me. Ut vin - - - ctus, ut vin - ctus

p

me. Ut vin - ctus, spon - te se - quar te.

p

me. Ut vin - ctus se - quar te

rit.

spon - te se - quar te. A - - - men.

rit.

spon - te se - quar te. A - - - men.

rit.

spon - te se - quar te. A - - - men.

rit.

spon - te se - quar te. A - - - men.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

La présente Revue parut pour la première fois en janvier 1895, avec le titre et les collaborateurs suivants :

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

COMITÉ DE LA SOCIÉTÉ

M. Alexandre GUILMANT
Président

M. le Prince de POLIGNAC, — M. BOURGAULT-DUCOUDRAY
M. Vincent d'INDY
MM. G. de BOISJOSLIN et Ch. BORDES
Secrétaires

COLLABORATEURS DU JOURNAL

RR. PP. Dom Pothier, — Dom Mocquereau, — Dom Bourigaud, — R. P. Lhoumeau, — M. l'abbé Cartaud, — M. l'abbé Velluz, — M. l'abbé Perruchot, — MM. C. Bellaigue, — C. Benoit, — Bourgault-Ducoudray, — G. de Boisjoslin, — Ch. Bordes, — Michel Brenet, — J. Combarieu, — P. Cressant, — A. Ernst, — H. Expert, — A. Guilmant, — A. Hallays, — V. d'Indy, — A. Jullien, — P. Lalo, — F. Pedrell, — A. Pirro, — G. Servières, — de Saint-Auban, — J. Tiersot, — Dr Wagner, — A. Wotquenne.

Ne paraissant tout d'abord que par fascicules de seize pages, la **Tribune de Saint-Gervais** *et son supplément, durant le cours de l'année 1911, ont contenu* quatre cent trente-deux pages *de texte, sans compter l'*encartage musical *accoutumé, plus le numéro spécial consacré à la mémoire de notre maître Al. Guilmant.*

Les communications concernant la rédaction *de la* **Tribune** *doivent être adressées au nom de M. A. GASTOUÉ, rédacteur : celles concernant son supplément, les* **Tablettes de la Schola**, *doivent être adressées à M. J. DE LA LAURENCIE, rédacteur.*

*Les communications concernant l'*administration, — *envois de souscriptions, mandats, commandes, — doivent être* exclusivement *adressées à M. L'ADMINISTRATEUR DU BUREAU D'ÉDITION.*

AVIS. - Nous prions MM. les Abonnés de vouloir bien nous envoyer, sans retard, le montant de leur souscription ; à défaut de quoi, nous nous verrions obligés dès le mois prochain d'en faire opérer le recouvrement par la poste, avec les frais accoutumés.

Nous faisons un pressant appel à la sympathie de nos lecteurs pour qu'ils veuillent bien, dans leur entourage, nous aider à répandre et à propager de plus en plus notre bulletin.

En cas de cessation d'abonnement, prière de nous retourner le présent numéro en nous avisant.

NOTRE ENCARTAGE

O Jesu ego amo te, à 4 voix mixtes *a cappella*, de René Vierne.

Cette œuvre, bâtie sur un choral très expressif du Chanoine H. Poivet, auquel elle ajoute un riche support harmonique, se recommande par son émouvante simplicité.

BULLETIN DE SOUSCRIPTION

A LA

« TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS »

Veuillez m'inscrire parmi les abonnés de la **Tribune de Saint-Gervais**, *revue musicologique mensuelle de la* SCHOLA CANTORUM, *pour* ..... *abonnement* ..... { *complet* / *réduit* }(1) *à* { **10** / **6** } *francs*(2), *dont ci-joint le montant en* { *mandat postal* / *mandat-carte* / *bon de poste* }.

SIGNER ET DATER.

Envoyer à M. l'Administrateur du Bureau d'Édition de la *Schola Cantorum*, 269, rue Saint-Jacques, Paris (Ve).

(1) Abonnement *complet*, avec Supplément et Encartage de Musique.
Abonnement *réduit*, sans Supplément ni Encartage, réservé à MM. les Ecclésiastiques, les souscripteurs de la Société « *Les Amis de la Schola* » et les Elèves de l'Ecole
(2) Prix pour la France et Colonies et la Belgique. — Pour les autres pays (Union postale), ajouter **1 fr. en plus**.

VADE-MECUM des achats exclusivement en fabrique ou en gros

A L'USAGE DU CLERGÉ, DES COMMUNAUTÉS, CERCLES, PATRONAGES ET MISSIONS

Bijouterie, Horlogerie, Orfèvrerie. — **Loiseau-Aycardi**, membre de l'Union Fraternelle, 3, rue de Sèvres, Paris. — Recommandé pour Cadeaux, Corbeilles de mariages. Réparations Travaux sur commande et dessins.

Drapeaux. Bannières, Oriflammes. — **Th. DURUS**, F Jousset, Succesr, Brodeur, 80, rue Bonaparte. Paris. — Prix exceptionnels. Franco catalogue T sur demande. Insignes **pour sociétés**.

Limes et râpes (Manufacture de), M. Graffin. Sucr de A. Lévêque, 32, rue Alexandre-Dumas, Paris. — Scies à métaux, forets américains, qualite supérieure très soignée, maison de confiance. membre de l Union Fraternelle.

MONVOISIN & Cie, Editeurs de musique, 136, rue Amelot, Paris. Musique pour harmonies et fanfares Pas redoublés, danses, fantaisies, ouvertures, etc. Arrangements sur opéras et opérettes *grand succès*. Musique chorale des meilleurs auteurs. pour Sociétés chorales et écoles Envoi franco du catalogue T sur demande.

Outils en bois montés pour menuisiers, charpentiers, ébénistes, tonneliers, charrons, emballeurs, encadreurs, parqueteurs, etc **Maison FESQUET**, successeur de Gelu, 32, rue Notre-Dame-de-Nazareth, Paris.

THÉATRE (Principaux fournisseurs)

DÉCORATIONS THÉATRALES. — Avant tout projet d'installation de décors pour cercles, pensions, comédie de salon, etc., demander devis, maquettes. etc., à M. **Emile Bailly** ✠, ✿, spécialiste, 60, rue Vandamme. Paris (xive), déjà fournisseur de la clientèle catholique. *Références sur demande.*

Chauffage hygiénique, Eau chaude et vapeur. — Avant tout projet d'installation, demander devis, références. — **F. Pécon**, fournisseur des Frères St-Jean-de-Dieu. 8. rue de l'Ave-Maria. Tél. 1010-23. Chaudronnerie, **Lavabos et Salles de bains.**

COMMENT GÉRER ET FAIRE FRUCTIFIER SON CAPITAL

Manuel de Finance pratique (3e édition). Honoré d'une souscription des grands Etablissements de Crédit. En vente chez les Libraires et chez l'Editeur, A Mericant, 1, rue du Pont-de-Lodi. Paris. 1 fr. 25 franco.

Bien des rentiers jugent l'instruction financière difficile à acquérir. Ils ont raison s'ils n'ont lu que des manuels théoriques. Leur opinion change dès qu'ils ont lu ce manuel pratique qui est une merveille de simplicité. En deux heures, il vous apprendra tout ce que vous ignorez : comment gérer vous-même votre capital, étudier la qualité d'un placement, découvrir les pièges des banques louches. éviter les embûches de la spéculation, etc. Il vous donnera le goût des questions financières et vous apprendra à faire fructifier votre avoir dans les limites possibles, sans tomber dans des illusions absurdes. Ce manuel vaut mille fois son prix ; c'est l'avis de ceux qui le possèdent ; ce sera le vôtre demain. Vous voudrez le relire après l'avoir lu. Alors vous serez émerveillé de ce qu'il vous aura dévoilé et de la confiance qu'il vous aura donnée en vous-même.

Albert GUÉNARD

Banquier, Membre de l'Union Fraternelle

13, rue Rougemont, PARIS (9e)

Téléphone : 233-49 — *Téléphone : 233-49*

OPÉRATIONS DE BOURSE AU COMPTANT

Circulaire trimensuelle adressée gratuitement pendant 3 mois à nos abonnés et lecteurs sur demande.

BUREAU D'ÉDITION de la SCHOLA CANTORUM

269, Rue Saint-Jacques — PARIS (Ve)

VIENT DE PARAITRE

TRAITÉ DE COMPOSITION DE MUSIQUE D'ÉGLISE

par l'Abbé F. BRUN

Prix net : 4 fr.

1re Partie : **Le Motet.** — 2e Partie : **Le Faux-Bourdon.** — 3e Partie : **Le Cantique français**

Ce bref Traité de Composition a été rédigé en faveur des jeunes musiciens — assez nombreux — qui, après avoir achevé leurs études d'harmonie et de contrepoint, ne peuvent faire un long séjour dans une école de musique. et désirent néanmoins s'essayer à la composition de musique d'Eglise (*Extrait de l'avis préliminaire*).

L'ORGUE "MELODIAN"

est sans comparaison avec l'Harmonium

Sa perfection technique

Sa supériorité absolue

Sont reconnues

Par les **professionnels** : organistes, maîtres de chapelle, professeurs etc.

Et confirmées

Par tous les **possesseurs** d'un « MELODIAN »

Tous déclarent leur SONORITÉ INCOMPARABLE

Le Catalogue ill. 1912 de tous modèles pour salons ou églises à 1 ou 2 claviers, et à pédalier, modèle " Spécial " d'études pour organistes, etc., est adressé franco.

FACILITÉS DE PAIEMENT. — LOCATION.

GILBERT *Seul concessionnaire, fournisseur de la Cour d'Autriche, des Communautés et Missions, des Lycées de la Ville de Paris, etc. (Mon fondée en 1840)*

113 & 115, rue de Vaugirard, Paris (Nord-Sud, stat. Falguières)

Toujours en magasins plus de 150 Pianos droits ou à queue, et Harmoniums de toutes marques, d'occasion. Orgues à tuyaux.

Ateliers spéciaux de réparations pour tous systèmes de pianos et orgues

Édition H. MOSMANS

De BOIS-LE-DUC (Hollande)

Dépôt exclusif pour la France : **au Bureau d'Édition de la Schola**

		Partition.	Parties de chœur
Auteurs divers.	**8 Salve Regina**, à 2 ou 3 voix égales.	2 75	0 70
J. Bots. . . .	**5 Ave Maria**, à 2 voix égales.	1 60	0 55
—	**Messe en l'honneur de saint Vincent**, à 3 voix égales.	2 25	0 60
J. Haagh. . .	**12 Cantus Sacri diversi**, pour 2 et 3 voix égales.	3 75	0 70
—	**12 nouveaux Cantus Sacri diversi**, pour 2 et 3 voix égales.	3 75	0 70
A. Jansen. . .	**Cantantibus organis Cæcilia**, à 3 voix égales.	1 25	0 35
F. Lambertus.	**12 Cantiques latins faciles**, à 2 voix égales. .	2 25	0 65
Al. Mosmans. .	**Te Deum**, à 3 voix égales.	2 »	0 45
G.-J. Mosmans.	**Resonet in laudibus**, 12 Motets à 2 voix égales.	3 25	0 65

Anthologie Néerlandaise moderne, 1er volume, 40 morceaux d'orgue d'auteurs divers. . . . . *net* : 2 75

Anthologie Néerlandaise moderne, 2e volume, 47 morceaux d'orgue d'auteurs divers. . . . . *net* : 3 »

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06607 717 1

Sep 23 1914